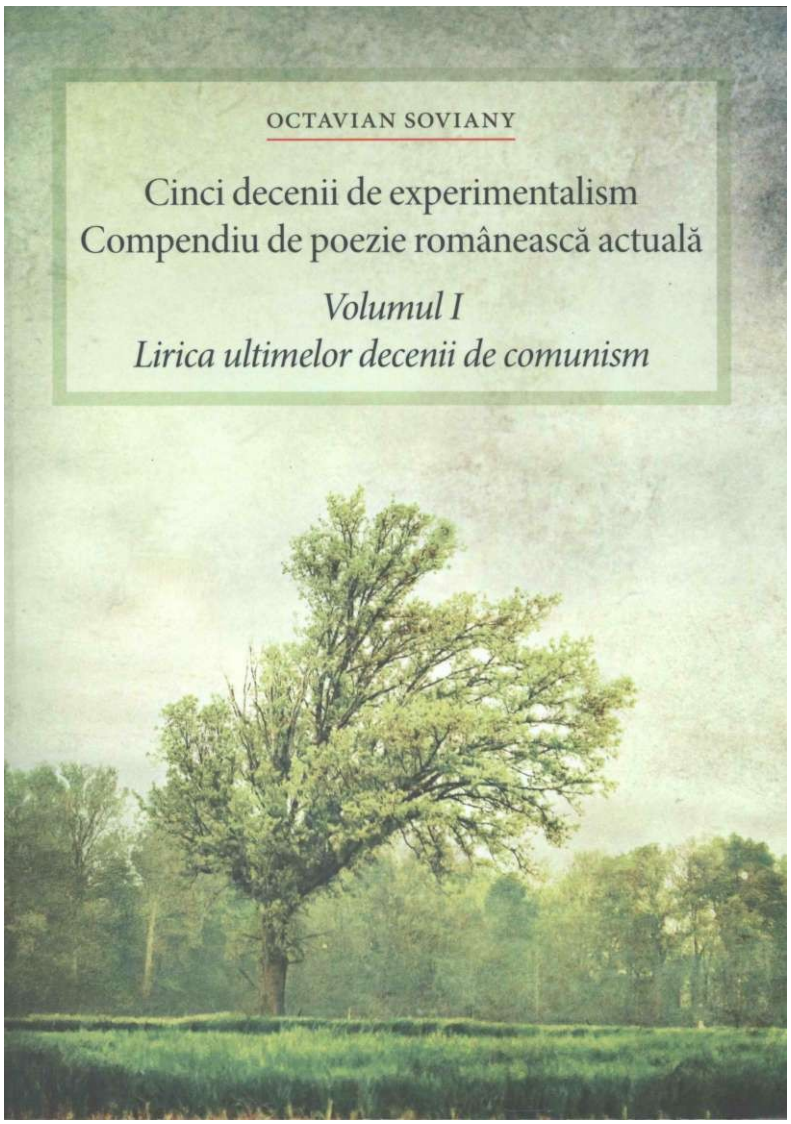

Octavian Soviany

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală

Volumul i. Lirica ultimelor decenii de comunism

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală Volumul i. Lirica ultimelor decenii de comunism de Octavian Soviany seria Critică literară i colecţia Eseu

2011

www.cdpl.ro i edituracdpl.ro

edtor: Cristian Cosma (un cristian) producţie: Victor Jalbă-Şoimaru redactor: Silvia Dumitrache

Cartea a apărut cu sprijinul Administraţiei Fondului Cultural Naţional

© Shutterstock Images **llc** pentru fotografia de pe copertă typefaces Warnock Pro Adobe Text Pro, designer Robert Slimbach, Adobe Systems

Incorporated tipărit la Mega Print, Cluj-Napoca

0987654321

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României Soviany, Octavian
Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească contemporană / Ioan-Octavian Soviany. — Bucureşti: Casa de pariuri literare, **2011 2** vol.

isbn: 978-606-8342-21-4

vol. I: Lirica ultimelor decenii de comunism – isbn: 978-606-8342-22-1 821.135.1.09-1

Octavian Soviany

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală

Volumul l Lirica ultimelor decenii de comunism

casa de pariuri literare

Octavian Soviany (născut la 23 aprilie 1954 în Braşov) a absolvit Facultatea de Filologie din Cluj şi a făcut parte din redacţia revistei *Echinox.* Debutează în 1983 la Editura Dacia cu volumul de versuri *Ucenicia bătrânului alchimist.*

A colaborat de-a lungul anilor la principalele reviste din România cu poezie, proză şi critică literară. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România din 1995.

Printre volumele sale de versuri se numără: *Cartea lui Benedict* (Editura Vinea, 2002), *Alte poeme de modă veche* (Editura Pontica, 2004), *Scrisori din arcadia* (Editura Paralela 45, 2005), *Dilecta* (Editura Cartea Românească, 2006) şi *Marii oameni ai revoluţiilor* (ediţie samizdat, seria *no name*, 2009).

A mai publicat romanul *Textele de la Monte Negro* (Editura Pontica, 2003), teatru *(Cincipoeme dramatice*, Editura Palimpsest, 2005) şi critică (*Textualism, postmodernism, apocaliptic*, vol. I, 2000, vol. II, 2001, Editura Pontica; *Apocaliptica textului,* Editura Palimpsest, 2008).

A obţinut trei premii ale Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti pentru poezie şi critică (1994,2001,2008). A fost tradus în franceză, spaniolă, engleză, germană, maghiară, polonă, italiană, slovenă.

În 2010 îi apare *Viaţa lui Kostas Venetis* (Editura Cartea Românească),

roman nominalizat la Cartea Anului a *României literare.*

Blog: octaviansoviany.wordpress.com

În memoria lui Marin Mincu

Argument

Lucrarea de faţă porneşte de la ideea că poezia românească a ultimelor cinci decenii se plasează sub semnul experimentalismului, care constituie, aşa cum arăta cândva Marin Mincu, „stilul culturii actuale". În acest sens, ea se situează în continuitatea eseurilor noastre mai vechi (mai cu seamă *Apocaliptica textului),* în care încercam să subliniem solidaritatea literaturii experimentaliste, întemeiate pe un „extaz al schimbării", cu un model existenţial nihilocentric – modelul apocaliptic. O asemenea viziune ne-a obligat ca, depăşind graniţele unei abordări strict literare, să ne oprim asupra unor aspecte de ordin socio-cultural, luându-ne ca repere în această privinţă elaborările unor autori ca Jean Baudrillard, Michel Foucault, Gianni Vattimo, Zygmunt Baumann sau Gilles Lipovetsky – cunoscuţi în general pentru atitudinea lor critică faţă de societatea contemporană. De aici poate şi o anumită „ideologizare" a discursului nostru (cu anumite inflexiuni ce aparţin „stângii" necomuniste actuale), pe care ne-o asumăm, de altfel, în perfectă cunoştinţă de cauză.

Importanţa pe care o acordăm şi în această carte unei abordări „textualiste" a literaturii (folosindu-ne în continuare de modelul analizelor lui Marin Mincu) este legată de convingerea că civilizaţia actuală este, în ultimă instanţă, (şi) una a „textului" (în accepţiunea pe care i-au dat-o acestei noţiuni teoreticienii de la *Tel Quel)* a cărui elaborare constituie, în zilele noastre, modelul tuturor acţiunilor omeneşti esenţiale.

Şi ar mai trebui spus, cu toată onestitatea, că demersul interpretativ pe care îl propunem în paginile acestei cărţi nu-i aparţine unui critic „profesionist", ci mai degrabă unui simplu autor şi consumator de literatură, conştient de faptul că, uneori, încercând să facă, mai mult sau mai puţin inspirat critică, face, de fapt, „poezie" şi că, vorbind despre cărţile altora, vorbeşte, de fapt, despre propriile sale obsesii.

Dar, până la urmă, orice demers hermeneutic se întemeiează pe empatie (sau pe lipsa acesteia), iar interpretarea rămâne o formă de *amor intellectualis.*

Câteva repere teoretice

În jurul noţiunii de experimentalism

Despre experimentalism au vorbit încă din anii ’60 teoreticienii

faimosului Gruppo 63, printre care Angelo Guglielmi (ale cărui puncte de vedere vor constitui punctul de pornirile al abordărilor din context românesc ale lui Marin Mincu) identificându-l cu o mişcare de neoavangardă care şi-a modificat radical însă atitudinea faţă de tradiţia artistică, trecând de la contestaţia zgomotoasă (specifică avangardei istorice) la interogarea fertilă a acesteia. Ulterior, după 1980, este elaborată noţiunea (oarecum sinonimă) de transavangardă, desemnând (Achille Bonito Oliva) „teritoriul unde operează arta ultimei generaţii" şi unde „limbajul e considerat un instrument al schimbării, al trecerii de la o operă la alta şi de la un stil la altul"[1]. Arta devine, în felul acesta, esenţialmente un act de limbaj, intrând în categoria „jocurilor lingvistice", idee prezentă, de altfel, şi în teoretizările *Novissimilor*, care pledau – prin vocea lui Alfredo Giuliani – pentru coborârea actului poetic în imanenţă, pentru deplasarea accentului de la operă la actul producerii ei, astfel încât „modul de a face poezia să coincidă cu propriul ei conţinut". Căci experimentalismul încearcă – aşa cum arăta Angelo Guglielmi – să le confere cuvântului şi limbajului o nouă funcţie: „Limba – se poate citi în această ordine de idei în articolul *Avangardă şi experimentalism* – ca reprezentare a realităţii este de acum un mecanism dereglat. Totuşi, scopul scrisului rămâne recunoaşterea realităţii. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit, până în prezent, raporturi de reprezentare cu realitatea, situându-se faţă de aceasta într-o poziţie frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-şi schimbe punctul de vedere, să se mute adică în inima realităţii, transformându-se din oglindă reflectoare într-un minuţios înregistrator al proceselor, chiar şi al celor mai iraţionale, de formare a realului; sau, continuând să rămână în exteriorul realităţii, să pună între ea şi aceasta un filtru prin care lucrurile, amplificându-se în forme halucinante, să se dezvăluie. Aceasta este operaţia esenţială a noului experimentalism"[2]. Plasată astfel sub semnul multitudinii nesfârşite a „jocurilor lingvistice", arta experimentală e consubstanţială cu conştiinţa unui „cerc" nesfârşit, în interiorul căruia orice punct de pe circumferinţă poate fi învestit, la un moment dat, cu funcţia unui virtual centru, ea apărând, prin urmare, ca „nomadă" şi „tranzitorie" „Atenţia artiştilor din transavangardă – scrie Dan Grigorescu – va deveni policentrică şi se va dispersa pe un teritoriu imens; ei nu vor mai căuta, ca predecesorii lor, confruntări frontale, ci se vor angaja într-o mişcare laterală continuă, al cărei itinerar va traversa toate contradicţiile şi toate locurile comune" 1. Astfel, spre deosebire de „avangardele istorice", care „au îmbrăţişat principiile dialecticii, privind arta ca pe o modalitate de a depăşi şi de a reconcilia contradicţiile şi diferenţele, transavangarda e un teritoriu nedefinit, unde artiştii se grupează nu pe

1 *Apud* Dan Grigorescu, *Jocul cu oglinzile,* Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2000, p. 334.
2 Angelo Guglielmi, *Avangardă şi experimentalism,* în Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun,* ELU, Bucureşti, 1964.

temeiul unor tendinţe comune sau al afinităţilor lingvistice, ci în numele unei atitudini care le accentuează propria centralitate şi proclamă reabilitarea unei raţiuni interioare”[3]. Este de remarcat – dintr-o asemenea perspectivă – că locul „marii revolte”, caracteristică avangardismului de la începutul secolului trecut, e luat acum de „micile insurgenţe locale”, de „micile centre”, care şi-au pierdut însă în bună parte spiritul contestatar, încercând mai degrabă să afirme o „raţiune interioară” care poate atinge subiectivismul exacerbat prezent în personismul lui Frank O’ Hara. Este vorba însă despre o subiectivitate cu totul specială, care reprezintă, la rândul ei, „un fapt de limbaj”, de vreme ce – aşa cum arăta Achille Bonito Oliva – limbajul, chiar dacă „nu e niciodată măsura unei condiţii total subiective”, reprezintă instrumentul conştient şi ironic al unei viziuni care conţine bucuria propriei sale prezenţe şi motivele propriei persistenţe”[4]. Atenuarea spiritului de insurgenţă este însă evidenţiată cel mai pregnant de raporturile transavangardismufui cu tradiţia; el „redescoperă plăcerile atemporalităţii care constau – cel puţin în parte – în recuperarea limbajelor, a poziţiilor şi a metodologiilor din perioadele anterioare”[5].

În context românesc, termenul de experimentalism este folosit pentru prima dată în legătură cu fenomenul poetic postbelic (chiar dacă noţiunea mai fusese vehiculată accidental) de Marin Mincu în studiul introductiv al antologiei *Avangarda literară românească* (1983) şi, ulterior, într-un capitol din *Eseu despre textul poetic* (1986). Pornind de la teoretizările lui Angelo Guglielmi, criticul va face distincţia între avangarda istorică, ce se particularizează prin furia ei demolatoare la adresa tradiţiei, şi experimentalismul care e „stilul culturii actuale” şi care interoghează, dimpotrivă, fertil această tradiţie. În timp ce avangardismul are un statut mai ales ideologic, experimentalismul va avea mai cu seamă unul estetic, deşi se situează în descendenţa celui dintâi, definindu-se esenţialmente ca un fenomen de continuitate care valorifică experienţele artei de avangardă. Mai mult decât atât, „experimentalismul aprofundează experienţa artistică în sine ca act de investigare angajată şi dramatică a resorturilor intime ale procesului de creaţie, văzut ca un dat esenţial şi nu ca ceva exterior”[6]. În acest context, criticul va vorbi, acum, despre necesitatea unei întemeieri ontologice a creaţiei artistice, iar ideea de experimentalism vine tocmai în direcţia unei asemenea întemeieri, din moment ce arta experimentalistă implică interogarea permanentă a tradiţiei artistice, deplasarea accentului de la operă la actul producerii ei, în numele unui dinamism *sans rivage.* În acest sens, experimentalismul presupune abandonarea convenţiilor şi canoanelor

3 *Idem.*
4 *Apud* Dan Grigorescu, *op. cit.,* pp. 335-336.
5 *Ibid.,* p. 336.
6 Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc,* Editura Paralela 45. Piteşti, 2006, p. 32.

acreditate de tradiţia preavangardistă, explorarea unor zone şi filoane virgine care vor fi transformate într-o „tradiţie dinamică” permanent corelată cu un „dinamism critic”. Acesta se defineşte ca un proces de autoreflectare a creaţiei şi a produsului artistic, în conformitate cu conştiinţa teoretică exacerbată a artistului experimentalist ce se manifestă, dintr-o asemenea perspectivă, ca o ipostază a spiritului socratic cu excesul său de inteligenţă disociativă, creatorul fiind dublat în permanenţă de teoretician. El a pătruns şi în critica propriu-zisă şi se poate vorbi despre un transfer permanent din domeniul creaţiei în cel al receptării şi invers, în sensul că artistul experimentalist este şi autor de manifeste teoretice, în timp ce critica actuală valorifică, la rândul ei, explicit sau implicit, axiomele avangardismului şi experimentalismului. Spre deosebire de alţi critici sau teoreticieni care s-au oprit asupra fenomenului de avangardă şi care consideră că aceste mişcări au dispărut în momentul când au reuşit să impună noul, Marin Mincu susţine astfel ideea unei avangarde perpetue ce îşi supravieţuieşte sub forma experimentalismului. Acesta, deşi păstrează trăsăturile fundamentale ale oricărei avangarde, reprezintă o răsturnare mai profundă şi mai de durată decât acestea, deoarece regândeşte unele categorii ce angajează înseşi temeliile esteticului. Iar noutatea acestei avangarde continue, care este în fond experimentalismul, o constituie explorarea limitelor actului creator, ale limbajului şi comunicării. „Niciodată – consideră Marin Mincu – convenţiile (sociale, lingvistice, artistice) şi natura însăşi a esteticului nu au fost investigate până în acest moment ca nişte limite absolute ale condiţiei umane şi nu s-a mai pus problema asumării lor în bloc”[7].

Despre experimentalism se va vorbi, ulterior, şi în alte luări de cuvânt. Astfel, într-un articol din 1983, Mircea Scarlat arăta că una dintre caracteristicile promoţiei ’80 este „ispita permanentă a experimentului artistic”, care se manifestă mai cu seamă în poezie: „Poezia de astăzi este terenul celor mai curajoase şi mai fecunde experimente artistice. Revoluţionarea expresiei literare (nu doar a celei poetice) este mai generală, poezia dovedindu-se un gen literar pilot, oferind experimentalismului artistic un mediu prielnic”[8]. La rândul său, Gheorghe Crăciun arăta că „se poate, e obligatoriu să se vorbească despre dimensiunea experimentală a acestei literaturi” (cea a promoţiei ’8o, *n.n.)* şi că această dimensiune reprezintă expresia unui „foarte acut aspect teoretic, părând să discrediteze prin seriozitatea asumării lui dispeceratul receptării critice”[9].

Dar, chiar dacă teoretizările lui Marin Mincu au ciudat de puţine ecouri în epocă, noţiunea de experimentalism se va dovedi una „cu bătaie lungă”.

---

7 *Ibid,* p 34.

8 *Mircea Scarlat, Ispita permanentă a experimentalismului, în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, Editura Vlasie, Piteşti, 1994, p. 113.*

9 *Gheorghe Crăciun, O generaţie incomodă, in Competiţia continuă, ed.cit., p. 13.*

Astfel, într-o antologie intitulată *Experimentul literar românesc postbelic* (1998), Ion Bogdan Lefter (care este, alături de Monica Spiridon şi Gheorghe Crăciun, unul dintre cei trei autori ai antologiei), fără a da o definiţie clară a experimentalismului, considerat un fel de „novatorism răsturnat", face distincţie între experimentul literar modernist şi cel postmodernist. Vorbind apoi despre o avangardă perpetuă care ar tine de ultimele resurse experimentale ale modernismului, criticul evidenţiază că, dintre toate manifestările moderniste, avangarda s-a clasicizat cel mai greu, astfel încât, în perioada relativului dezgheţ cultural şi ideologic din deceniul al şaptelea, recuperarea suprarealismului şi a celorlalte curente avangardiste nu a fost permisă decât după ce tânăra generaţie a anilor '60 fusese cucerită de noul conformism al inconsistenţei metaforice. Cea mai mare parte a textului fiind apoi o încercare de clasificare a diverselor manifestări de factură experimentalistă, aparţinând modernismului (suprarealismul lui Gellu Naum, neoavangardismul „negru" al lui A.E. Baconsky, extremismul livresc practicat de Romulus Vulpescu, I. Negoiţescu, Ştefan Aug. Doinaş sau prima promoţie echinoxistă, experimentalismul morfologic, fonetic şi silabic al lui Şerban Foarţă, proustianismele, joyceanismele) sau postmodernismului (onirismul, prozaismul biografist al lui Mircea Ivănescu, poezia senzuală cu obiecte animate a lui Emil Brumaru, proza supraetajată, umorismul neocaragialian şi neourmuzian). Nu lipsită de interes, această clasificare păcătuieşte prin absenţa unui criteriu mai riguros, în timp ce experimentalismul, care era definit foarte precis în textele lui Marin Mincu, devine aici o noţiune incertă şi alunecoasă.

Cu mai multă acribie în luarea sa de cuvânt, Gheorghe Crăciun schiţează, în schimb, un istoric al ideii de experiment în literatura română postbelică, referindu-se la pagina din revista *Vatra* cu titlul *Literatură şi experiment* (1978), apărută din iniţiativa lui Dan Culcer. Abordările de aici (urmate apoi de articolul lui Vasile Andru, *Beţe în roate experimentalismului,* 1980), fără un suport teoretic riguros, fac şi mai pregnantă importanţa teoretizărilor lui Marin Mincu despre experimentalism, iar Gheorghe Crăciun o subliniază, evidenţiind totodată că „punctul de vedere al criticului a rămas, ca de obicei, fără consecinţe", deşi „el s-a caracterizat printr-o pertinenţă pe care acum o putem vedea mai clar" (şi – am adăuga noi – a fost adoptat tacit, de obicei fără ca numele autorului să fie pomenit, aşa cum ar impune-o o etică scriitoricească elementară). Vorbind în continuare despre aspectul de experiment al literaturii practicate de o parte a promoţiei '8o, Crăciun va reitera o idee din studiul introductiv al antologiei lui Marin Mincu: aceea că, pentru aceşti scriitori, avangardismul devine, pentru prima dată după război, o instanţă de autoritate.

În sfârşit, al treilea dintre autorii antologiei menţionate, Monica

Spiridon, e preocupat de problema raportului dintre experimentalism şi postmodernism, arătând că punctele de vedere enunţate în studiul introductiv al *Avangardei literare româneşti* deschid calea către o definire în bloc a postmodernismului drept transavangardă sau experimentalism. Disociindu-se de această opinie, autoarea consideră că Marin Mincu „manevrează tactic" sensul conceptului de postmodernism, deoarece campania sa polemică vrea să impună pe piaţă o accepţie particulară a postmodernismului, echivalat cu textualismul, astfel încât criticul utilizează concomitent noţiunea de experimentalism în două direcţii opuse, una restrictivă, care îl face să coincidă cu textualismul din anii '80, cealaltă, din contra, extensivă, „ridicând experimentalismul la rangul de ductus intelectual şi erijându-l în sinonim al postmodernismului". Ceea ce pare să înţeleagă foarte bine Monica Spiridon este faptul că experimentalismul, aşa cum îl defineşte Marin Mincu, este o noţiune suficient de elastică şi suficient de cuprinzătoare pentru a lua locul termenului de postmodernism, întrebuinţat abuziv în eseistica, dar şi în critica de întâmpinare a anilor '90. Ceea ce nu înţelege însă autoarea este un alt fapt: şi anume acela că autorul *Eseului despre textualizare* nu face nicidecum să coincidă experimentalismul cu textualismul, ci dimpotrivă, îl subordonează pe acesta din urmă noţiunii mai cuprinzătoare de experimentalism, pe care o aplică la tot domeniul literaturii postbelice sau la cel al literaturii de după 1980, cel puţin, de vreme ce pentru Marin Mincu el reprezintă „stilul culturii actuale", ceea ce criticul n-a afirmat niciodată, şi nici n-ar fi putut să o facă în legătură cu textualismul. Căci experimentalismul nu se poate identifica până la capăt cu niciuna dintre formele lui particulare, iar nota lui esenţială va fi, fără doar şi poate, diversitatea. În cunoscuta sa prefaţă la antologia *I Novissimi,* Alfredo Giuliani arăta, de altfel, că experienţele grupului s-au caracterizat în primul rând prin varietate, fiecare autor căutând să-şi cultive propria capacitate de contact cu „formele lingvistice ale realului" în numele unei „reînnoiri structurale" şi al unui nou concept de real, lipsit însă de orice dimensiune coercitivă. În acelaşi spirit sunt şi teoretizările lui Marin Mincu despre experimentalism care reprezintă înainte de toate un „stil", un „câmp axiologic" în interiorul căruia îşi au locul experienţele artistice cele mai diverse, în timp ce textualismul e doar o formă particulară de experimentalism, o metodă de creaţie printre multe altele, pe care, departe de a o absolutiza, criticul o priveşte cu o anumită suspiciune încă din anii '8o, reproşându-i printre altele excesul de techne.

Categoriile ideologice ale experimentalismului

Mai eficient, poate, decât definiţiile este, pentru circumscrierea riguroasă a noţiunii de experimentalism, un ansamblu minimal de categorii

ideologice şi estetice, despre care am vorbit mai pe larg în cartea noastră *Apocaliptica textului* şi pe care îl vom prezenta rezumativ în paginile care urmează.

NIHILOCENTRISMUL

Dacă pentru Nikolai Berdiaev marea revoluţie a Renaşterii rezidă în înlocuirea unui model existenţial teocentric (caracteristic Evului Mediu) printr-o paradigmă antropocentrică (specifică modernităţii), trecerea către postmodernitate e marcată, în schimb – am spune noi – prin instaurarea unui model nihilocentric, care nu se mai confundă însă, în totalitate, cu acel nihilism al tardomodernităţii despre care vorbea Vattimo, şi pe care l-am numit apocaliptic. Căci el nu se mai identifică nici cu conştiinţa „căderii din", a rostogolirii din centru pe circumferinţă, aşa cum socotea Nietzsche, nici cu ontologia apofatică a lui Heidegger, întemeiată pe ideea că doar experierea nimicului dezvăluie preţul fiinţării. Aşadar, apocalipticul presupune nu o mişcare de ex-centrare, o traiectorie centrifugă, ci, dimpotrivă, un itinerar centripet care are drept ţintă nimicul, transformat în obiectul unei noi „religiozităţi" thanatofile şi thanatocratice. Ea corespunde, în linii esenţiale, cu mitul paricidului, cu „ura de tată" şi cu refuzul logocentrismului, iar adularea nimicului se corelează cu o entropizare a cuvântului, care devine instrumentul demonic al trecerii de la fiinţă la neant, al pulverizării şi al atomizării realului.

Cultura apocalipticului ar fi aşadar, într-o primă aproximare, cultura dorinţei de moarte; ea caracterizează o lume a cărei topografie a fost conturată de Jean Baudrillard şi plasată sub semnul „transpoliticului". Transpoliticul se instaurează atunci când toate structurile devin obscene şi transparente, se identifică cu modul de dispariţie al acestor structuri, e marcat de „trecerea de la creştere la excrescenţă, de la finalitate la hipertelie, de la echilibrul organic la metastazele canceroase" ". Lumea transpoliticului se sustrage legilor dialecticii şi saltului calitativ, e o lume a creşterilor strict cantitative (acea „domnie a cantităţii" despre care vorbea şi Rene Guenon), a „extazului" definit de Baudrillard drept „o calitate a oricărui corp care se roteşte în jurul propriului sine până la pierderea sensului şi care străluceşte apoi în forma pură şi vidă"[10]. Astfel încât principiul care funcţionează aici este cel al „mai multului": mai mult decât vizibilul – adică obscenul, mai mult decât violentul – adică teroarea, mai mult decât frumosul – aşadar fascinantul, mai mult decât sexul – adică pornografia. Este vorba despre un univers al sistemelor saturate, al căror semn distinctiv îl reprezintă „obezitatea"; ea se caracterizează nu printr-un exces de corporalitate, ci prin faptul că acest

10 Jean Baudrillard, *S&ategiilefatale,* Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 32.

exces este perfect inutil, ea fiind aşadar, nu o „creştere”, ci o „excrescenţă” care face inteligibilă pasiunea necrofilă a apocalipticului, gustul său pentru cadaveric. În această ordine de idei, Baudrillard o asimilează structurilor „canceroase” şi, citând eseul lui Franz von Baader *Despre conceptul de extaz ca metastază,* arată că metastaza reprezintă o „anticipare a morţii, de dincolo de sfârşitul ei”, aşa cum se întâmplă şi în cazul „obezului” care „încă din timpul vieţii şi-a înghiţit propriul corp mort – ceea ce duce la prea mult corp şi face, ca dintr-odată, corpul să pară de prisos”[11], astfel încât lumea obezităţii stă sub semnul agonicului, e lumea „cancerului generalizat” care atacă lucrurile şi semnele, sexul şi sistemele informaţionale. Iar – parcă pentru a nu mai exista niciun dubiu – autorul *Strategiilor fatale* sfârşeşte prin a pune semnul egalităţii între această creştere metastatică şi pulsiunea de moarte: „Există poate în orice unitate organică pulsiunea de a se dezvolta prin pură contiguitate, o tendinţă spre monotonia lineară şi celulară. Este ceea ce Freud numea pulsiunea morţii, care nu este altceva decât excrescenţa nediferenţiată a viului. Acest proces nu cunoaşte nici crize, nici catastrofe: el este hipertelic, în sensul în care nu are alt scop decât creşterea, fără a ţine seama de limite”[12].

Dacă obezitatea reprezintă forma excesivă a corporalităţii, excesul (perfect gratuit şi acesta) de violenţă generează teroarea, produce captivul şi teroristul. Terorismul se bazează pe ideea „monstruoasă” a unei responsabilităţi nelimitate şi nedeterminate (toată lumea e responsabilă de tot şi de toate în orice moment). Iar universul transpolitic este unul al terorii generalizate („suntem cu toţii nişte ostatici şi suntem toţi terorişti”), unde se practică o politică a şantajului, iar interdicţia a fost înlocuită prin disuasiune. Dar „şantajul este mai rău decât interzicerea. Disuasiunea este mai rea decât sancţiunea. În disuasiune nu se mai spune «Nu vei mai face aceasta», ci «Dacă nu faci aceasta…», o ameninţare lăsată în suspensie. În această suspensie stă întreaga artă a şantajului şi a manipulării – o suspensie care este propriu-zis cea a terorii (…): cineva e suspendat deasupra unui schimb a cărui scadenţă îi scapă. E inutil să mai spun că noi trăim cu toţii sub şantajul nuclear, care nu este proţriu-zis un sistem de distrugere, ci unul de manipulare planetară”[13]. Această stare de suspensie e specifică ostaticului (iar *homo apocalipticus* este esenţialmente ostatic) care „este suspendat de o scadenţă incalculabilă. Ceea ce îl aşteaptă nu este nici destinul său şi nici propria-i moarte, ci un hazard anonim care nu poate să-i pară decât de un arbitrar absolut. Nu mai există nici măcar pentru jocul vieţii şi al morţii sale. Iată de ce el se situează dincolo de alienare, dincolo de termenii alienării şi ai schimbului. El este într-o stare

11 *Ibid.,* p. 38.
12 *Ibid.,* p. 37.
13 *Ibid.,* p. 49.

de excepţie radicală, de exterminare virtuală”[14]. Este aceeaşi „exterminare virtuală” care marchează destinul omului actual şi despre care au mai vorbit, de altfel, şi Walter Benjamin (asimilând-o condiţiei „pietonului” din oraşul modern) sau Emmanuel Levinas în consideraţiile sale despre războiul potenţial pe care se sprijină „pacea imperiilor”. Şi care evidenţiază faptul că existenţa lui *homo apocalipticus* e marcată de angoasa unei primejdii pe cât de iminente pe atât de nedefinite, care-l transformă într-o făptură agonică, într-un cadavru potenţial, fascinat de propria sa distrugere.

Atât obezitatea, cât şi teroarea constituie forme de manifestare ale obscenului, care – din perspectiva lui Baudrillard – reprezintă marca definitorie a transpoliticului şi se defineşte ca un exces de vizibilitate. Ea survine atunci când lucrurile îşi pierd vraja, misterul, puterea de a seduce, se reduc la ele însele, despărţindu-se de propria lor aparenţă, „când totul se sexualizează înainte de a dispărea”, astfel că, în spaţiul transpolitic, obscenitatea devine o boală a tuturor sistemelor. „Tot ceea ce se impune prin prezenţa lui (…) – scrie în această ordine de idei gânditorul francez tot ceea ce nu mai posedă secretul, nici uşurinţa absenţei, tot ceea ce, ca şi corpul în putrefacţie, este destinat doar operaţiei materiale a descompunerii sale, tot ceea ce, fără nicio iluzie posibilă, este hărăzit doar operaţiei realului, tot ceea ce, fără mască, fără fond şi fără obraz, este hărăzit operaţiei pure a sexului sau a morţii – toate acestea pot fi numite obscene sau pornografice”[15]. Astfel încât lumea obscenităţii nu e, în cele din urmă, decât lumea „dezvrăjită” despre care vorbea Max Weber, în care toate sistemele au dobândit aspectul formaţiunilor canceroase şi care trăieşte anxietatea apocalipsei. O apocalipsă despre care nu se ştie dacă urmează să se producă sau s-a şi produs deja, căci – scrie Jean Baudrillard – în faţa lumii actuale se deschide o dublă probabilitate: fie „încă nu s-a întâmplat nimic, nefericirea noastră provine din faptul că încă nimic nu a început cu adevărat (eliberare, revoluţie, progres…) – utopie finalistă”, fie „s-a întâmplat deja totul. Ne situăm dincolo de sfârşit. Tot ceea ce era metaforă s-a materializat deja şi s-a năruit în realitate. Destinul nostru ar fi acesta: sfârşitul sfârşitului. Noi existăm într-un univers transfinit” ’8. Iar din această incertitudine esenţială decurge condiţia tragică a lui *homo apocalipticus*: „Suspensul şi ralantiul sunt forma noastră de tragic, de când acceleraţia a devenit condiţia noastră banală”.

Şi totuşi, orizontul apocalipticului este mai puţin malign decât pare la prima vedere. Plasat sub semnul totalei in-diferenţe, a lipsei dramatice de opţiune, spiritul apocaliptic îngurgitează semnele şi obiectele, le absoarbe şi le asimilează, iar capacitatea sa de a asimila nu e egalată decât de voracitatea lui paroxistică. Şi, ceea ce este cu adevărat esenţial, el îngurgitează fără nicio

14 *Ibid.,* p. 41.
15 *Ibid.,* p. 64.

selecţie, astfel încât reelaborările sale cuprind, într-o totală devălmăşie, „ura deviată” şi fervorile metafizice, materialismul cel mai grosier şi spiritualismul. De altfel, vorbind despre „semnele vremurilor”, Rene Guenon sublinia faptul că timpul apocaliptic se particularizează prin domnia cantităţii (ceea ce duce la exacerbarea ideii de materialitate, căci doar materia este măsurabilă), ajungându-se, în felul acesta, la un materialism vulgar, care anulează orice tentativă de deschidere către spiritual, dar care coexistă, în mod cu totul paradoxal, cu pseudospiritualismul. Acest pseudospiritualism se manifestă ca un fenomen sincretic, mozaicând, pe linia capacităţii de asimilare a apocalipticului, aspectele diverselor credinţe şi gnoze. Lipsindu-i orientarea vectorială, el capătă fizionomia unei stranii religii fară fervoare (adică socratice) care operând în spiritul in-diferenţei ca marcă a inteligenţei disociative şi al gustului pentru formele hibride se defineşte mai curând ca o antireligie. Cu toată încărcătura lui de demoniac, un asemenea sincretism are însă o dimensiune benignă de netăgăduit, rolul lui fiind acela de a pregăti (arată Guenon) o renaştere spirituală şi de a face loc astfel „adevăratei religiozităţi”.’9 El reprezintă „faţa diurnă” a apocalipsei care e mereu sfârşit, dar şi început, căci, după ce şi-a exercitat pasiunea nimicitoare asupra omului şi a lumii (fie că e vorba despre universul lucrurilor sau despre acela al semnelor), apocalipticul devine acum fascinat de propria-i nimicire. În fond instaurarea în apocaliptic corespunde astfel poate cu acea im-punere (*Ge-Stell)* care – din perspectiva lui Heidegger – caracterizează lumea tehnicii moderne. Întrucât, dacă dintr-un punct de vedere, *Ge-Stell* corespunde cu punctul suprem de uitare metafizică a fiinţei (şi se poate echivala cu „faţa nocturnă” a apocalipticului), nu e mai puţin adevărat că, pe de altă parte, tocmai în societatea tehnicii şi a manipulării totale – unde omul pune lucrurile ca pe obiecte ale manipulării sale, dar este, la rândul lui, solicitat la noi prestaţii, adică este manipulat de obiecte – devine posibilă şansa unei noi surveniri a fiinţei (ceea ce ar fi analog cu „faţa diurnă” a apocalipsei. Căci – scrie Heidegger –, în *Ge-Stell,* „toată existenţa noastră se găseşte pretutindeni provocată – când în joacă, când ca impuls, când aţâţător, când ca îndemn – ca să apuce, să planifice şi să calculeze fiecare lucru”[16]. Comentând această afirmaţie a filosofului, Gianni Vattimo o corelează surprinzător cu starea de *shock* despre care vorbea Walter Benjamin încercând să definească efectul cinematografului, implicând prestaţii optice asemănătoare cu reacţiile unui pieton ce se mişcă prin traficul dintr-o metropolă modernă. „Cinematograful – scrie în această ordine de idei Benjamin – este forma de artă ce corespunde pericolului tot mai mare de a-ţi pierde viaţa, pericol de care contemporanii sunt constrânşi să ţină cont”[17]. Prin urmare – conchide teoreticianul „gândirii

16 *Apud* Gianni Vattimo, *Societatea transparentă,* Editura Pontica, Constanţa, 1995. p. 65.
17 *Apud* Vattimo, *op. cit.* p. 63.

slabe” –, provocarea sub care stă existenţa omului modern „e analogă condiţiei pietonului din metropola lui Benjamin, pentru care arta nu poate fi decât *shock*, depeizare continuă şi, în fond, exerciţiu de mortalitate. Acea *chance* de a depăşi metafizica pe care o afirmă *Ge-Stell*-ul e legată de faptul că, în el, om şi fiinţă îşi pierd determinările pe care metafizica li le-a atribuit, natura nu mai e doar locul legilor necesare ale ştiinţelor pozitive, în timp ce lumea umană – supusă şi ea cu duritate tehnicilor de manipulare – nu mai e domeniul complementar şi simetric opus al libertăţii, câmp al ştiinţelor spiritului, în această nouă amestecare a cărţilor, teatrul metafizicii cu rolurile sale definitive apune, şi de aceea se poate ivi şansa unei noi surveniri a fiinţei”[18]. Acest optimism ontologic – în consonanţă cu capacitatea apocalipticului de a-şi converti toxinele demoniace într-o paradoxală faţă diurnă – redimensionează raportul dintre om şi obiect sau semn. Tendinţa subiectului uman de a se lăsa substituit de propriile sale manopere ni se înfăţişează, dintr-un asemenea unghi, nu doar ca efectul unui joc sinucigaş în care omul se implică în calitate de pacient al acţiunii nimicitoare exercitate de lucruri şi semne, ci ea va fi permanent dublată (de vreme ce pulsiunea de moarte este concomitent agresivă şi autoagresivă) de o violentare a lucrurilor, de o luare-în-stăpânire (manipulare) a acestora, ajungându-se la un lanţ de provocări şi interacţiuni reciproce, astfel încât, cultură a dorinţei de moarte, apocalipticul se dovedeşte în aceeaşi măsură cultură a *Ge-Stell*ului.

GÂNDIREA SLABĂ. ONTOLOGIA MORTALITĂŢII

Un fundament ideologic esenţial al experimentalismului l-ar putea constitui, fireşte, teoretizările despre „gândirea slabă” ale lui Gianni Vattimo. În cogitaţia actuală – subliniază filosoful italian –, nu se mai dă „o întemeiere unică, ultimă, normativă”, astfel încât putem asista, în paralel, la o criză a „fundamentelor”, a tuturor tentativelor de „reductio ad unum”, ca şi a noţiunii de adevăr. Ceea ce face ca locul unei raţiuni „globale” să fie luat de nişte „raţiuni noi” şi „mai puţin pretenţioase” (aşa cum în viziunea lui Lyotard marile naraţiuni de legitimare au fost substituite de „micile povestiri”) circumscrise conceptului de „gândire slabă”. Această gândire îşi propune să ia în serios „descoperirea nitzscheană (şi poate şi marxistă), a nexului dintre evidenţa metafizică (şi deci obligativitatea temeiului) şi raporturile de dominare”, fără a înclina însă imediat spre o filosofie „a demascării şi demistificării”, ci „îndreptând o privire mai amicală, deoarece e mai destinsă şi mai puţin neliniştită metafizic, spre lumea aparenţelor, a procedeelor discursive şi a formelor simbolice, văzându-le ca pe locul unei posibile

18 *Ibid.,* p. 65.

experienţe a fiinţei”[19]. Nu e vorba însă (ca la Gilles Deleuze) despre o „apologie a simulacrelor”, ci despre o gândire „capabilă să se articuleze (deci să raţioneze) într-o lumină pe jumătate scăzută (potrivit unuia dintre sensurile cele mai verosimile ale *Lichtung*ului heideggerian)”, despre o gândire care va înţelege totodată identificarea dintre fiinţă şi limbaj „nu ca pe un mod de a regăsi fiinţa originară, adevărată, pe care metafizica a uitat-o prin consecinţele ei scientiste şi tehnologice; ci ca pe o cale pentru a întâlni din nou fiinţa ca urmă, amintire, o fiinţă consumată şi slăbită (şi tocmai prin aceasta demnă de atenţie)”[20]. Imperativul major al gândirii slabe fiind acela că „raţionalitatea trebuie, în propriu-i cadru, să se depotenţeze, să cedeze teren, să nu se teamă a da înapoi către acea presupusă zonă de umbră, să nu rămână paralizată de pierderea reperului luminos, unic şi stabil, cartezian”[21]. Eliberată astfel de conceptele forte ale metafizicii tradiţionale, *ilpensiero debole* nu este decât gândirea pătrunsă de conştiinţa propriei sale slăbiciuni. Comentând dintr-o asemenea perspectivă noţiunea heideggeriană de *Verwindung* („a-şi reveni din”, „a reveni la”, „a se repune pe cale” în sensul de „a se remite”), Vattimo subliniază că „lucrarea lui Heidegger de după cotitura din anii ’30 e un colosal efort de regândire, de rememorare şi de declinare a tradiţiei metafizice. Deoarece nu dispunem de un acces precategorial sau transcendental la fiinţă, care să dezmintă şi să ştirbească autoritatea categoriilor obiectivante ale metafizicii, nu putem face altceva decât să luăm aceste categorii drept «bune», măcar în sensul că nu le avem decât pe ele; dar aceasta fără nicio nostalgie pentru alte categorii care ar putea fi mai adecvate şi mai adaptate fiinţei aşa cum este (deoarece fiinţa nu este deloc). *Verwindung*-ul consistă însă în a le lua acestor categorii exact ce le constituie ca metafizice, pretenţia de a accede la un *ontos on.* Odată luată această pretenţie, ele «valorează» acum doar ca monumente, ca moştenire căreia i se aduce acea *pietas* ce se cuvine urmelor a ceva ce a vieţuit”[22]. Se ajunge astfel la noţiunea de *pietas,* esenţială în gândirea lui Vattimo. *„Pietas* – scrie gânditorul italian – e un termen care evocă înainte de toate mortalitatea, finitudinea şi caducitatea” [23]şi el e consubstanţial cu proiectul unei „ontologii slabe”, din a cărei perspectivă „transcendentalul, cel care face posibilă orice experienţă din lume este caducitatea; fiinţa nu este, ci vine-către (…) în virtutea unei aperturi care e constituită ca atare – ca în analiza existenţială din *Sein und Zeit* – de către anticiparea decisivă a morţii. Întâmplarea – *Er-eignis-ul* în multiplele sensuri pe care Heidegger le atribuie acestui termen –

19 Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, *Gândirea slabă,* Editura Pontica, Constanţa, 1998, p. 7.
20 *Idem.*
21 *Ibid.,* p. 8.
22 *Ibid.,* p. 19.
23 *Idem.*

este cea care lasă să subziste trăsăturile metafizice ale fiinţei pervertindu-le cu ajutorul explicitării constitutivei lor caducităţi şi mortalităţi. A aminti fiinţa vrea să spună a aminti această caducitate; gândirea adevărului nu e gândirea care întemeiază, aşa cum credea metafizica (…), ci aceea care oferind în prezenţă caducitatea şi mortalitatea tocmai ca ceea ce face fiinţa, săvârşeşte o exfundare”[24].

O asemenea ontologie a declinului exprimă, fără doar şi poate, pasiunea nihilofilă a apocalipticului. De altfel, Vattimo pune accentul asupra thanatofiliei ce particularizează spiritul culturii actuale, ajungând la o viziune nihilocentrică întemeiată de ideea exfundării, a des-temeierii, care transformă mişcarea centrifugă implicată în conştiinţa absenţei centrului şi a căderii pe cerc, într-o mişcare centripetă, având ca destinaţie nihilul, thanatosul, transformat în obiectul unei adulaţii pline de melancolie, al unei noi „pietăţi”. Prin urmare, în timp ce metafizica tradiţională se constituie în jurul noţiunilor de „temei” şi „întemeiere”, „gândirea slabă” constituie o gândire care „exfundează”, subliniind caducitatea oricărui temei. Ea acţionează astfel nu prin discreditarea ideii de centru, ci prin transformarea nimicului într-un centru care orientează vectorial orice demers metafizic, infuzând toate actele omeneşti cu un acut sentiment al mortalităţii, cultura afirmându-şi acum demnitatea doar în măsura în care e una „zum Tode”. Thanatofilia unei asemenea gândiri e evidenţiată, de altfel, şi de asumarea unei alte „slăbiciune”: lipsa unui autentic proiect propriu, ea nefiind altceva decât „pura reparcurgere parazitară a ceea ce a fost deja gândit, cu o intenţie substanţial edificatoare şi estetică: acea retrăire a trecutului ca trecut, exclusiv cu scopul de a ne bucura de el printr-un soi de degustare de anticărie” 19, pe linia unui estetism necrofil, care îşi găseşte voluptatea supremă în contemplarea ruinelor şi a necropolelor culturii, ca şi a unei pasiuni pentru cadaveric. De aceea gândirea slabă devine, în cele din urmă, „invocare a fantomelor”, o deshumare – mereu incompletă şi problematică – a „marilor umbre” prin actul interpretării – adică hermeneutică. Iar ideea că (de la Heidegger încoace) filosofia şi hermeneutica au devenit sinonime îl determină pe Vattimo să ajungă la noţiunea „jocurilor de limbaj” pe care însă – spre deosebire de Lyotard, dar perfect în spiritul unei ontologii a mortalităţii – le relaţionează cu noţiunea de *pietas.* „Regulile jocurilor lingvistice – scrie în această ordine de idei teoreticianul lui *ilpensiero debole* – nu se impun nici în numele vreunei funcţionalităţi demonstrate a acestora (…), nici în numele unei fondabilităţi a lor în vreo meta-regulă de tip transcendental, cum ar fi «funcţionarea normală a raţiunii», ci numai în numele acelui ireductibil sentiment de respect pentru monumente, care ne vorbesc în acelaşi timp de

24 *Ibid.,* p. 20.

caducitate şi de durată în trans-misiune”[25]. În felul acesta, Vattimo va ajunge la formula „adevărului slab” (posibil ca model retoric sau chiar hermeneutic) consubstanţial „pietăţii”, căci „în concepţia retorică a adevărului fiinţa experiază capătul amurgului ei (potrivit viziunii heideggeriene a Occidentului ca pământ al amurgului fiinţei), îşi trăieşte până la capăt slăbiciunea ei”[26]. Iar o gândire „în termeni slabi” nu numai că „nu-şi mai poate revendica poziţia de suveranitate pe care metafizica i-a atribuit-o”, ci, extrăgându-şi substanţa din conştiinţa mortalităţii, se va identifica finalmente cu spiritul thanatofil şi thanatocratic al apocalipticului.

TEROAREA SOMATICULUI

Trecerea de la paradigma antropocentrică la nihilocentrismul lumii actuale s-a făcut în mod progresiv, printr-o deconstrucţie graduală a ideii de om şi umanitate, presupunând substituţia omului tradiţional, în care se manifestă dihotomia dintre spiritualitate şi corporalitate, prin omul corporal, definit strict de funcţiile lui biologice. Iar faptul acesta începe să se producă pe măsură ce vechiul drept la moarte (care se exercita ori de câte ori suveranul se simţea ameninţat în chiar existenţa sa) este înlocuit, odată cu ascensiunea politică a burgheziei (aşa cum arăta Michel Foucault) prin dreptul la viaţă. „în mod concret – scrie filosoful francez – această putere asupra vieţii s-a dezvoltat începând din secolul al XVII-lea în două forme principale – ele nu sunt antitetice, constituind mai curând doi poli de dezvoltare legaţi printr-un întreg mănunchi intermediar de relaţii. Unul din poli – primul se pare, care s-a format – a fost centrat pe trup considerat ca maşină: dresarea acestuia, potenţializarea aptitudinilor sale, extorcarea forţelor sale, creşterea în paralel a utilităţii şi docilităţii sale, integrarea lui în sisteme de control eficace şi economice, toate acestea au fost asigurate prin proceduri de putere care caracterizează disciplinele: se constituie o anatomo-politică a corpului uman. Al doilea pol, constituit ceva mai târziu, pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, este centrat pe trupul-specie, pe trupul străbătut de mecanica viului şi slujind drept suport proceselor biologice: proliferarea, naşterile şi mortalitatea, nivelul de sănătate, durata vieţii, longevitatea cu toate condiţiile ce pot să o facă să varieze; luarea lor în seamă are loc în cadrul unei întregi serii de intervenţii şi de controale regulatoare: o bio-politică a populaţiei”[27]. O consecinţă a instaurării acestei „puteri de viaţă” este proliferarea discursurilor despre sexualitate ce se manifestă începând din epoca clasică, acum făcându-se pasul de trecere de la „realitatea simbolică a sângelui” la „analitica sexualităţii”. „Sângele – scrie Foucault – a rămas o

25 *Ibid.,* p. 22.
26 *Ibid.,* p. 23.
27 Michel Foucault, *Istoria sexualităţii,* Editura de Vest, Timişoara, 1995, pp. 103-104.

vreme îndelungată un element important în mecanismele puterii, în manifestările şi ritualurile sale. Pentru o societate în care sunt preponderente sistemele de alianţă, forma politică a suveranităţii, diferenţierea pe ordine şi în caste, valoarea stirpei, pentru o societate în care foametea, epidemiile, violenţele fac moartea iminentă, sângele constituia una din valorile fundamentale”[28]. Destrămarea Vechiului Regim şi ascensiunea burgheziei determină însă substituirea sângelui prin sexualitate; acum, „mecanismele puterii se adresează trupului, vieţii, tuturor celor ce o fac să prolifereze şi îi consolidează specia, vigoarea, putinţa de a domina ori aptitudinea de a fi utilizată. Sănătate, progenitură, rasă, viitor al speciei, vitalitate a corpului social – puterea vorbeşte despre sexualitate adresându-se sexualităţii”[29]. Această apariţie a sexului în discursul puterii este însă o mişcare cu bătaie lungă, ce se desfăşoară în paralel cu proliferarea unei gândiri materialiste care denunţă sufletul ca pe o simplă funcţie a substanţei organice, astfel încât, în mod progresiv, sexul va lua nu doar locul sângelui, dar şi (mai ales odată cu apariţia psihanalizei) locul sufletului, devenind treptat „principalul producător de sens”. Astfel încât – constată Michel Foucault – „noi am ajuns să cerem cheia inteligibilităţii noastre de la ceea ce a fost considerat, vreme de atâtea secole, drept o nebunie, să revendicăm plenitudinea noastră de la ceea ce a fost atâta vreme stigmat şi rană; să percepem identitatea noastră în ceea ce trecea drept o obscură presiune fără nume. De aici importanţa pe care noi i-o acordăm, teama reverenţioasă cu care îl înconjurăm, grija ce o acordăm cunoaşterii sale. De aici faptul că el a devenit, de-a lungul secolelor, mai important decât viaţa noastră (…) pactul faustian prin care dispozitivul de sexualitate a înscris în noi ispita este de acum aceasta: să ne dăm viaţa noastră întreagă în schimbul sexului, în schimbul adevărului şi al suveranităţii sexului”[30].

Aşadar, civilizaţia apocalipticului este una a corpului şi a sexului, în care existenţa individului este centrată pe ideea de sex, în consonanţă perfectă cu percepţia nihilocentrică a lui *homo apocalipticus,* căci sexocentrismul este, în cele din urmă, un nihilocentrism. Întrucât – ne încredinţează Foucault – sexul, în definitiv, nu există, el apărând doar ca un „punct ideal, devenit necesar datorită dispozitivului de sexualitate şi funcţionării sale. Nu trebuie să ne imaginăm o instanţă autonomă a sexului care ar produce în mod secundar efecte multiforme ale sexualităţii pe toată suprafaţa sa de contact cu puterea. Sexul este, dimpotrivă, elementul cel mai speculativ, cel mai ideal, cel mai lăuntric totodată al unui dispozitiv de sexualitate pe care puterea îl organizează în cadrul încrustării sale în trupuri, în materialitatea lor, în

28 *Ibid.,* pp. 109-110.
29 *Ibid.,* p. 110.
30 *Ibid.,* pp. 115-116.

forţele lor, în energiile şi plăcerile lor”[31]. Prin urmare, el se înscrie în seria „simulacrelor” (un simulacru – ne spune Baudrillard – este „cette verite qui cache le fait il n’y en a aucune”) produse în serie de cultura apocalipticului; „creând acest element imaginar care este «sexul», dispozitivul de sexualitate a stârnit unul din principiile sale de funcţionare cele mai esenţiale: dorinţa de sex, dorul de a-l avea, de-a ajunge la el, de a-l descoperi, de a-l elibera, de a-l articula în discurs, de a-l formula ca adevăr. El a întemeiat «sexul» însuşi ca pe ceva dezirabil. Şi tocmai această dezirabilitate a sexului înrădăcinează în fiecare din noi porunca de a-l cunoaşte, de-a scoate la lumină legea şi puterea; această dezirabilitate este cea care ne face să credem că noi afirmăm împotriva oricărei puteri drepturile sexului nostru, în vreme ce ea, de fapt, ne înlănţuie în dispozitivul de sexualitate care a făcut să urce din străfundul nostru un fel de miraj în care noi credem că recunoaştem neagra strălucire a sexului”[32].

Dar nu numai sexul, ci şi corpul se fantomatizează între orizonturile apocalipticului. Căci aici el devine excesiv, adică obez, iar obezitatea – scria Baudrillard – „este un mod de dispariţie a corpului. Regula secretă care delimitează sfera corpului a dispărut. Forma secretă a oglinzii prin care corpul se veghează pe sine însuşi şi imaginea sa este abolită, lăsând loc redundanţei neînfrânate a unui organism viu. Nu mai există limită, nu mai există transcendenţă: e ca şi cum corpul nu s-ar mai opune unei lumi exterioare, ci ar căuta să digere spaţiul în propria lui aparenţă”[33]. Iar una dintre consecinţele corpului în exces este castrarea simbolică, pierderea sexului, deoarece „obezul în redundanţa sa, face ca sexul să apară ca fiind în plus (…) Transsexual în felul său nu visează el, oare, să depăşească reproducerea sexuată şi să o regăsească pe cea a fiinţelor scizipare?”[34]. Pe de altă parte, corpul obez şi-a pierdut orice disponibilitate pentru jocul seducţiei; acesta presupune crearea iluziei, efectul „de scenă”. „Este greu de spus ce anume constituie scena corpului. Cel puţin atât: este acolo unde el se joacă pe sine şi, mai ales, unde se înşală pe sine, locul unde el evadează în elipsa formelor şi a mişcării, în dans, unde el scapă de inerţia sa, în gest, unde se dezlănţuie, în aura privirii, unde el se transformă în aluzie şi absenţă – pe scurt, acolo unde el se oferă ca seducţie. Absenţa tuturor acestora este ceea ce transformă obezul într-o masă obscenă”[35]. Făcându-l totodată disponibil în cea mai mare măsură pentru pornografie care constituie forma în exces a sexualităţii şi e caracterizată tocmai prin absenţa oricărei „iluzii”, printr-o stare absolută de transparenţă care face perceptibil până la suferinţă nihilul corpului şi al

31 *Ibid.,* p. 116.
32 *Ibid.,* p. 117.
33 Baudrillard, *Strategiile fatale,* ed.cit., p. 33.
34 *Ibid;* p. 37.
35 *Idem.*

sexului. Astfel încât patosul sexual poate fi urmat în lumea apocalipticului de o revitalizare a discursului amoros, „o reactivare a afectului prin plictiseală, prin saturaţie. Un efect de simulare amoroasă. Iubirea nebună, iubirea-pasiune sunt moarte pe de-a-ntregul în mişcarea lor eroică şi sublimă. Ceea ce este astăzi în joc, este o cerere de iubire, de afect, de pasiune, într-o epocă în care nevoia de iubire se face crâncen simţită. E toată această generaţie care a trecut prin liberalizarea dorinţei şi a plăcerii, este această generaţie obosită de sex cea care reinventează iubirea ca supliment afectiv sau pasional”[36].

OMUL AMPUTAT. STAREA DE CVASI

În interiorul unei asemenea „civilizaţii a corpului”, intelectul este mai cu seamă creator de tehnologie, iar *mundus*-|i| apocaliptic este lumea „soluţiei tehnologice” care se prezintă (aşa cum arăta Zygmunt Baumann) ca o „declaraţie de independenţă a mijloacelor faţă de scopuri”[37]. Acest spaţiu reprezintă prin urmare (după cunoscuta formula a lui Max Weber) o „lume dezvrăjită”, „fără un interes propriu, fară intenţie, fără scop, fară destinaţie”, în care, în paralel cu „eliberarea mijloacelor”, asistăm la emanciparea semnificantului de semnificat, astfel încât lucrurile îşi pierd valoarea de întrebuinţare, se funcţionalizează (aşa cum arăta Jean Baudrillard) devenind elementele unei ars combinatoria care funcţionează după regula textului. Guvernată de principiul maximei eficienţe, lumea tehnologiei exercită asupra indivizilor umani un proces de „sistematizare, unificare şi clarificare”, în urma căruia aceştia sunt „disecaţi (…) în aspecte, factori, funcţii, fiecare punând în mişcare o tehnică diferită, trebuind să fie «tratate» separat, în timp ce alte aspecte erau menţinute în afara câmpului vizual, «puse între paranteze» pentru multă vreme” 41. Astfel, simultan cu funcţionalizarea lucrurilor se produce o funcţionalizare a omului, convertit într-un manipulator de obiecte, în „omul ce aranjează”, care nu e nici proprietar, nici utilizator, ci un „agent informator activ al ambianţei”. Acum lucrurile au devenit elementele unui cod, iar omul „poartă un discurs structural cu ele, într-o artă combinatorie nesfârşită”. „Nu posedarea obiectelor – scria în această ordine de idei Baudrillard – sau bucuria de a le avea îl interesează, ci răspunderea pe care o are, în sensul posibilităţii permanente de a da răspunsuri. Întreaga lui practică e una de exterioritate. Locatarul modern nu consumă obiecte. (…) El le stăpâneşte, le ordonează, regăsindu-le în manipularea şi în echilibrul tactic al sistemului”[38]. Funcţionalizarea subiectului uman duce, astfel, la o „mutilare”, la o dez-individualizare a acestuia, de vreme ce „singura totalitate pe care tehnologia o construieşte, o reproduce şi o face invulnerabilă în mod

36 *Ibid.,* p. 113.
37 Zygmunt Baumann, *Etica postmodernâ,* Editura Amarcord, Timişoara, 2000, p. 206.
38 Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor,* Editura Echinox, Cluj, 1996, p. 18.

sistematic (arată Baumann) este totalitatea tehnologiei înseşi, tehnologia ca sistem închis, ce nu tolerează niciun corp străin în interiorul său, devorând şi asimilând cu zel tot ce-i iese în cale. Tehnologia reprezintă singurul individ adevărat”[39]. Omul funcţionalizat nu va fi în acest context decât un „obiect tehnologic”; el a fost analizat, divizat în fragmente şi apoi sintetizat în alte moduri (ca aranjamente sau ca alăturări de fragmente). Mai mult decât atât – scrie în continuare Zygmunt Baumann –, „divizarea şi reasamblarea au loc continuu şi de la sine, de vreme ce sinteza, care nu e altceva decât o altă aranjare a fragmentelor, poate fi doar o invitaţie constantă (…) la analize noi şi perfecţionate”[40].

Prin urmare, determinismul fragmentării şi reasamblării apasă asupra lui *homo apocalipticus* cu forţa unui destin. El este o fiinţă mozaicată, reasamblabilă la nesfârşit, omul-text, capabil să-şi actualizeze, asemenea semnificantului textual, serii nesfârşite de virtualităţi, iar arta lui nu poate fi decât una experimentalistă, supusă ea însăşi principiului dezmembrărilor şi remozaicărilor succesive. Ea face din subiectul uman un simplu consumator de senzaţii, *flaneur-ul,* nomadul a cărui capacitate estetică, incluzând curiozitatea, nevoia de amuzament, dorinţa şi abilitatea lui de a trece prin experienţe noi şi plăcute (ne încredinţează Baumann), îi conferă o libertate totală de organizare a spaţiului. Dintr-o asemenea perspectivă, el este un „aranjator” care acţionează în interiorul unui „spaţiu estetic”, spaţiul citadin ce „transformă ochiul în principala deschidere către plăcerile oferite de spaţiul aglomerat. Necunoscuţii, cu felul lor de a fi, neştiut şi imprevizibil, cu varietatea caleidoscopică a acţiunilor şi înfăţişărilor lor, cu capacitatea de a surprinde, constituie o sursa de plăceri pentru spectatori. Din punct de vedere estetic, spaţiul citadin e scena unui spectacol în care valoarea distracţiei depăşeşte oricare altă consideraţie[41]».

Consumatorul de senzaţii poate fi substituit însă prin consumatorul de literatură, iar locul decorului citadin ca spaţiu „estetic” (aşadar ca sursă a distracţiei şi a plăcerii) este luat de scriptoteca borgesiană, care va furniza, de data aceasta, materialul nesfârşitelor serii de permutaţii şi combinări textuale. Făcându-se astfel trecerea spre lumea, infinit mai austeră, a „atelierului de scriitură”, unde *homo apocalipticus* apare în ipostaza manipulantului, a operatorului de semne, care, ca şi consumatorul de senzaţii, reprezintă o particularizare a omului „amputat” din era tehnologiei. „Gestica” acestuia, manifestându-se în procesul elaborării de scriitură, e una „de control”, similară celei care apare în practica cu obiectele, unde – aşa cum arăta Baudrillard – activitatea musculară este astăzi tot mai mult substituită printr-un „sistem de vigilenţă cerebro-senzorial”. Această „gestică de control” este

39 Baumann, op. cit., p. 213.
40 *Idem.*
41 Baumann, op. cit., p. 184.

tocmai cea care face ca textul să funcţioneze ca text, îl ostentează, ca producţie şi productivitate, în paralel cu ostentarea operatorului textual în ipostaza lui de manipulant al codului, al sistemului, care exercită asupra acestora un ansamblu de operaţii strict funcţionalizate, având ca produs textul, în dinamica lui permanenta. Este vorba despre un complex de operaţii foarte abstracte, ce coexistă aici cu o abstractizare a omului, analogă celei care se produce în practica de zi cu zi cu obiectele „tehnice", unde (Baudrillard) „omul devine mai puţin coerent decât obiectele". Sau, din perspectiva care ne interesează, mai puţin coerent decât semnele, decât mecanismele produsului textual, care tinde să se organizeze independent de om, dobândind aspectul „inuman" al unui mecanism de maşinat sensuri, astfel încât raportul dintre subiectul uman şi propriul său text devine similar cu raportul dintre om şi maşina. „Lewis Munford – se poate citi în *Sistemul obiectelor* – remarca deja *(Technique et civilisation*, p. 296) că «maşina duce la o eliminare a funcţiilor care se învecinează cu paralizia». Aceasta nu e o ipoteză mecanistă, ci o realitate trăită: comportamentul pe care-l impun obiectele tehnice e discontinuu, o succesiune de gesturi sărace, de gesturi-semne al căror ritm s-a şters. (…) Omul e expediat în incoerenţă de coerenţa proiecţiei sale structurale. În faţa obiectului funcţional, omul devine disfiincţional, iraţional şi subiectiv: o formă goală, deschisă miturilor funcţionale şi proiectărilor fantasmatice legate de eficacitatea stupefiantă a lumii"[42].

Amputat astfel de tot mai multe dintre dimensiunile sale definitorii, *homo apocalipticus* va sfârşi prin a fi amputat de propria lui identitate – o mutilare care survine odată cu „moartea lui Dumnezeu", moartea metafizicii, „ştergerea" fiinţei şi instalarea într-un orizont al gândirii „slabe", unde toate conceptele forte au fost depotenţate în virtutea unei „etici a slăbiciunii", solidare cu „ontologia declinului" despre care vorbea Vattimo. Omul însuşi devine, într-un asemenea context, un „cvasi", un *ohne Eingenschaften,* care încearcă să-şi depăşească perpetua criză de identitate prin asumarea unor identităţi fragile, mereu remaniabile, de „om al posibilului", a cărui ipseitate se găseşte într-o continuă şi dramatică reelaborare. Iar rădăcinile acestei crize a sinelui sunt detectabile, neîndoielnic, în manifestările modernismului târziu, pe parcursul căruia se poate înregistra o bună parte din simptomatologia apocalipticului. Fenomenul nu e nicăieri nici atât de pregnant, nici asumat cu atât dramatism, precum un soi de fatalitate existenţială – aşa cum arată Jacques Le Rider – ca în interiorul aşa-numitei modernităţi vieneze, tutelate de geniile lui Wittgenstein, Freud, Musil sau Klimt, de personalităţile pline de stranietate ale unui Weininger sau Otto Gross ori de tulburătoarea prezenţă feminină a lui Lou Andreas-Salome. În

42 Baudrillard, *Sistemul obiectelor,* ed.cit., p. 38.

opinia învăţatului francez este posibil ca modernii vienezi să fi prefigurat unele din marile teme ale postmodernismului (n.n. – ale apocalipticului): triumful şi criza individualismului, nostalgia miturilor susceptibile de a regenera societatea, reluarea discuţiilor cu privire la raţionalitatea ştiinţifică şi tehnică, interogaţia asupra statutului artei moderne, oscilând între elitism şi democraţie". Dar ceea ce defineşte în primul rând – din perspectiva lui Le Rider – fenomenul modernităţii vieneze este criza de identitate, dificultatea de a răspunde la angoasanta întrebare „Cine sunt eu?" într-un spaţiu cultural unde – în conformitate cu gândirea lui Emst Mach, filosoful „la modă" al epocii – eul nu mai reprezintă decât un complex de senzaţii, iar conştiinţa lumii ca vacuum coexistă cu cea a golului de identitate, întrucât „nicio clipă nu pot să mă sesizez în afara unei percepţii". Şi tocmai această absenţă, tot mai anxioasă, a identităţii duce la experimentarea unor identităţi virtuale, care se concretizează în mitul misticului, al geniului sau al lui Narcis, cu atâta insistenţă prezente la tinerii vienezi. Toate aceste tentative ancorând finalmente într-o identitate transindividuală, în spiritul acelei transcenderi a principiului de individuaţie în care Nietzsche descoperea „cheia de boltă" a dionisiacului. Şi deosebit de semnificativ (dar şi de paradoxal) este, într-o asemenea ordine de idei conceptul de „narcisism primar" elaborat de Lou Andreas-Salome care vorbeşte despre „dubla direcţie" a narcisismului, ce presupune nu doar fixarea libidoului asupra propriei noastre persoane, ci, simultan, „propria noastră înrădăcinare în starea originară în care rămânem încorporaţi, identificarea finală cu Totul, reunificarea cu totul ca ţel pozitiv fundamental al libidoului". Dincolo însă de sentimentul acestui vacuum al eului criza dobândeşte accente particulare: sexualitatea, ea însăşi, devine un fapt problematic, iar criza identităţii masculine coexistă (alt fenomen caracteristic al epocii) cu crizele identităţii evreieşti, care au ca resort, ambele, teama de celălalt (evreul, femeia), ce periclitează integritatea eului, ameninţând permanent o identitate şi aşa chinuitor de precară. Strânsa relaţie dintre criza virilităţi şi cea a iudaităţii apare astfel la Otto Weininger, care subliniază că ura faţă de femeie nu este decât ura insuficient depăşită a bărbatului împotriva propriei sale sexualităţi, în timp ce evreitatea pune sub semnul întrebării autenticitatea unei existenţe eroice de sorginte wagneriană, astfel încât evreul şi femeia sunt, în cele din urmă, două figuri ale aceleiaşi tentaţii: „a resemnării la exil, a înrădăcinării pe un pământ al dizgraţiei, a pactizării cu o natură decăzută, a acomodării cu un destin minor". Detectabilă mereu ca *Selbthass,* criza identităţii oscilează astfel de la misoginismul paroxistic al lui Weininger la utopiile matrimoniale ale lui Otto Gross sau de la sionismul lui Theodor Hertzi la repudierea iudaităţii care poate dobândi (cum se întâmplă la Karl Kraus) accentele discursului antisemit. E vorba însă, de fiecare dată, de identităţi fragile, problematice, de acele „identităţi în

mişcare” pe care Robert Musil le asocia cu o „fecunditate morală” ce ar consta în „a şti să schimbi, în a asculta de intuiţii de ordin mistic, care fac ca ordinea să apară într-o nouă înfăţişare, fară să te laşi închis într-o ordine înţepenită”. Adică e vorba despre starea de „cvasi”, componentă fundamentală a lumii şi a culturii actuale, pe care modernii vienezi au experimentat-o şi au teoretizat-o la începutul secolului XX, convinşi că – aşa cum scria Hermann Bahr – „modernitatea este tot ceea ce vine după falimentul individualismului, tot ce nu mai este, dar se află în devenire”.

Categoriile estetice ale experimentalismului

EXTAZUL SCHIMBĂRII: HIPERMODERNITATEA

Arta experimentalistă se întemeiază, firește, pe acea „estetică a tranzitoriului” despre care vorbea Matei Călinescu şi care pune, de la bun început, sub semnul întrebării orice paradigmă estetică, reelaborează la nesfârşit, în conformitate cu uriaşa capacitate de asimilare a lui *homo apocalipticus.* Iar modelul unei asemenea arte trebuie poate căutat în pragmatica noii ştiinţe, căci ea presupune elaborarea unor „axiomatici” (concretizate în abordări teoretice, programe şi manifeste artistice), urmată apoi de investigarea, printr-o mişcare de extensie, a limitelor, de căutarea obstinată a noului, care se raportează la propria sa „axiomatică” în calitate de diferenţă, de „paralogie”, extinzându-i limitele, dar şi problematizând-o, printr-un demers care e constructiv şi deconstructiv totodată, contestatar şi autocontestatar în acelaşi timp[43]. Şi, pătrunzându-se, înainte de toate, de conştiinţa propriei sale fragilităţi, a propriei sale inconsistenţe, prinsă în vârtejul haosului şi al schimbărilor perpetue „de paradigmă”, rămâne esenţialmente o artă „zum Tode”.

Şi pare a fi solidară cu conceptul mai recent de hipermodernism / hipermodernitate, despre care vorbeşte bunăoară o lucrare coordonată de Nicole Aubert (*L’individu hypermoderne,* Editura Eres, Ramonville, 2004) şi întemeiată pe ideea că mutaţiile accelerate din lumea contemporană ar putea afecta grav însăşi identitatea umană. Noua tehnologie a informaţiei creează iluzia unei puteri absolute asupra timpului şi a spaţiului; simbolurile legate de identitatea socială se modifică într-un ritm vertiginos simultan cu dispariţia altor repere, în special a celor religioase, ceea ce face ca angoasa morţii să fie mai redutabilă ca oricând; valorile tradiţionale – loialitatea, fidelitatea, angajamentul – s-au degradat şi, supus unor permanente presiuni, individul a devenit imprevizibil, uneori chiar odios, pândit la tot pasul de depresii penibile. O imagine suficient de îngrijorătoare, neîmpărtăşită însă în totalitate

43 Cf J.-E Lyotard, *Condiţia postmodernă,* Editura Babei, Bacău, 1990.

de Gilles Lipovetsky, teoreticianul căruia i se datorează prestigiul de care a început să se bucure astăzi conceptul de hipermodernitate. Lipovetsky a pornit în demersurile lui analitice, de la investigarea societăţii postmoderne (L' *ere du vide***, 1983),** care s-ar caracteriza printr-o diminuare a domeniului public, raporturi interumane întemeiate pe toleranţă, hedonism, personalizare a proceselor de socializare, educaţie permisivă, libertate sexuală, humor, dar mai ales prin ceea ce gânditorul francez numeşte „a doua revoluţie individualistă» în lucrările sale ulterioare, constatând că lumea actuală e o lumea a excesivului plasată în totalitate sub semnul lui „hiper": hiperputere (SUA), hiperconsum, hipernarcisism al individului performant, mobil şi pragmatic, Lipovetsky va ajunge însă să conteste noţiunea de postmodernism, înlocuind-o cu aceea de hipermodernism, mai aptă să definească, în opinia lui, tabloul dinamic şi paradoxal al vieţii contemporane. Chiar dacă merge pe urmele lui Baudrillard atunci când consideră că semnul distinctiv al lumii contemporane este tendinţa spre excesiv, Lipovetsky nu împărtăşeşte însă viziunea negativistă a acestuia şi, trecând în revistă toate fenomenele negative din societatea actuală, el nu scapă totuşi din vedere nici „partea plină a paharului", încercând să fie cât mai obiectiv cu putinţă, astfel încât, din punctul lui de vedere, omul contemporan nu vieţuieşte în totalitate nici într-un infern, dar nici într-un paradis, ci undeva „la mijloc de rău şi bun", într-o realitate polimorfa, care îmbracă adesea aspectele paradoxalului, plasată sub semnul hipermodemităţii.

Mai credibil, dar şi mai lesne de definit decât noţiunea mai alunecoasă de postmodernism, fiind solidar cu ideea de excesiv, hipermodernismul capătă, în domeniul artistic, fizionomia experimentalismului, care se întemeiază pe un „extaz" (în sensul dat termenului de Jean Baudrillard) al ideii de schimbare, dar o schimbare eminamente paradoxală, de vreme ce nu poate duce decât la „radicalizări", adică la mutaţii de ordin cantitativ, care sunt expresia tendinţei spre excesiv. Căci societatea şi cultura hipermodernă seamănă ca o picătură de apă cu lumea „de după dialectică" despre care vorbea Baudrillard o lume în care nu mai sunt posibile salturile calitative şi creşterile organice, schimbările producându-se doar în plan cantitativ şi plasându-se sub semnul lui „hiper" (de la hiperputere la hiperinformaţie şi hiperspecializare), ceea ce dă naştere excrescenţelor maladive, „metastazelor", „cancerului generalizat" al sistemelor. Astfel că o „istorie" a experimentalismului nu poate înregistra decât „creşteri cantitative" („radicalizări") ce caracterizează, de altfel, artele contemporane în ansamblul lor, iar ceea ce scriu Gilles Lipovetski şi

Jean Serroy despre cinematograful actual trasează suficient de convingător imaginea artei experimentaliste în general. Artă a iluziei, dar şi critică a acesteia, concretizată într-un dialog între iluzia creată şi realitatea

reprezentată, cinematograful a parcurs, de-a lungul istoriei sale – subliniază cei doi autori – mai multe trepte de evoluţie, ajungând la „noua modernitate” de după 1970, caracterizată printr-o triplă metamorfoză, care afectează ordinea democratic-individualistă, dinamica pieţei şi cea a tehnologiei şi se plasează în totalitate sub semnul hipermodernităţii: „Societatea hipermodernă este cea în care forţele de opoziţie faţă de modernitatea democratică, individualistă şi comercială nu mai sunt structurante şi care, prin aceasta, este lăsată pradă unei spirale hiperbolice, unei escaladări paroxistice (…) Astfel, cea de-a doua modernitate se prezintă ca o imensă fugă înainte, un angrenaj fără sfârşit, o modernizare excesivă. Or, tocmai această dinamică a ultramodernizării caracterizează cinematograful contemporan”. Se va ajunge astfel la formula hipercinematografului, caracterizat printr-o retorică a excesului, care va genera un produs ce „nu este niciodată îndeajuns”, vizând „mereu mai mult din toate: ritm, sex, violenţă, viteză, căutarea a tot felul de extreme, dar şi multiplicarea planurilor, tăieturile de editare”. Această retorică a excesului este solidară o dereglare şi o complexificare a spaţiului-timp filmic, ceea ce face ca structura, naraţiunea, personajul să fie reelaborate, de vreme ce „a venit ora desimplificării, a derutinizării, a diversificării tendenţiale a cinematografului, a reperelor uniforme şi atenuate care coabitează din ce în ce mai mult cu atipicul”. În sfârşit, un alt element definitoriu al hipercinematografului este autoreferenţialitatea, care capătă acum accente cu totul particulare, căci, chiar dacă cinematograful s-a oglindit încă de timpuriu în el însuşi, „în epoca hipermodernă, fenomenul îşi schimbă natura; el se banalizează, devine limbajul însuşi al unui cinematograf în care referinţa, relectura, gradul al doilea, parodia, omagiul, citarea, reinterpretarea, reciclarea, umorul fac parte din practica curentă”

POETICA JOCULUI

Am văzut că trecerea de la modernitate la orizonturile apocalipticului este marcată de tranziţia de la paradigma antropocentrică, instaurată odată cu Renaşterea, la un model existenţial nihilocentric. Această tranziţie este acompaniată de angoasa „căderii din centru” caracteristică modernităţii târzii. Pentru ultima generaţie poetică modernistă, generaţia ’60 (iar *Elegiile* lui Nichita Stănescu sunt exemplare în această privinţă) circumferinţa reprezintă o permanentă sursă de anxietate; ea se confundă acum cu tot ce e „nepoezie”, astfel încât discursul poetic va configura un univers de „esenţe lirice” şi de abstracţiuni, un spaţiu securizant, care posedă ceva din răceala laboratorului şi în care lumea prozaică a „circumferinţei” nu are acces. Aceasta este o lume a „celorlalţi”, care generează ceea ce Zygmunt Baumann numeşte proteofobie, adică „teama produsă de prezenţa fenomenelor multiforme, alotropice, care

sfidează cu încăpăţânare cunoaşterea clară, ocolesc îndatoririle şi subminează grilele de clasificare clare”[44]. Iar în raport cu „lumea celorlalţi”, spaţiul poetic funcţionează „emic”, exclusivist, el se constituie într-un „spaţiu cognitiv”, construit pe cale intelectuală, e lumea „civilizată” a „centrului”, care se separă, prin graniţe cât mai greu penetrabile, de „sălbăticia circumferinţei”. Elitară, adresându-se unui public de „iniţiaţi”, marcată de acea „plăcere aristocratică de a displăcea” despre care vorbea, pe urmele lui Baudelaire, Hugo Friedrich, lirica modernă va face în consecinţă din limbajul ei abstract şi ermetizant, o barieră prin care se izolează de populaţia „suspectă” a marginii. Ea încetează să mai comunice, nu mai face decât să se etaleze ostentativ ca „poezie”, ca „alteritate” la prozaismul circumferinţei.

Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce priveşte poezia experimentalistă. Aceasta şi-a asumat rostogolirea pe cerc, investighează cu voluptate „circumferinţa”, redescoperă bucuria contactului epidermic cu realitatea, iar spaţiul ei nu mai este „cognitiv”, ci „estetic”. Dacă tehnologia creării spaţiului cognitiv „pretinde să eviţi privirea necunoscuţilor” (care sunt supuşi – în mod necesar – soluţiei „emice” sau „fagice”, adică excluşi sau asimilaţi), realizarea celui estetic „transformă ochiul în principala deschidere către plăcerile oferite de spaţiul aglomerat”. „Circumferinţa”, cotidianul, prozaicul se convertesc, aşadar, odată cu asumarea „căderii pe cerc” într-un spectacol policrom şi luxuriant, iar angoasa căderii devine un hedonism al marginii şi al marginalităţii, a căror explorare minuţioasă constituie un prilej necontenit de amuzament. Trăsătură specifică artei experimentaliste, în care – aşa cum arăta Achille Bonito Oliva – „principiul plăcerii ia locul celui al realităţii, înţeles ca economie a activităţii artistice. Opera devine, astfel, un spectacol care nu mai tinde la economie, ci la risipă”[45]; aici se duce o „existenţa în joacă”, o existenţă „ce merge dincolo de sarcina autoconservării şi autoreproducerii, care nu şi-a stabilit perpetuarea de sine drept ultim scop”[46]. Căci, în raport cu alte activităţi omeneşti, jocul se particularizează prin faptul că e gratuit şi liber. Prin joc, determinismul, necesităţile care acţionează în lumea reală sunt aşadar abolite sau suspendate, iar elementele realului sunt remozaicate în virtutea unui determinism de altă natură, cel al jocului, „la care se poate renunţa liber”. Astfel încât jocul „textualizează” realitatea, o supune unei ordini arbitrare, adeseori „în răspăr” şi, dus la extrem, ia forma carnavalescului, spaţiul estetic constituindu-se acum într-o lume a licenţiozităţii absolute, cu măşti şi cu travestiuri. Acum, poezia iese din ea însăşi, se „travesteşte”», îmbracă aparentele prozaicului, ale nepoeticului, confiindându-se cu propria sa parodie, cu propria sa negaţie, îşi etalează cu voluptate automatismele şi imperfecţiunile, apelează la comic, grotesc şi

44 Baumann, op. cit., p. 179.
45 *Apud* Dan Grigorescu, op. cit., p. 339.
46 Baumann, op. cit., p. 195.

absurd. Spaţiul poetic se converteşte astfel într-o lume a carnavalului, unde toate convenţiile retorice au fost suspendate, nu mai funcţionează nimic din canonul revolut al modernităţii şi al „poeziei” în general, supusă demitizării şi deriziunii şi transformată (în virtutea acelui hedonism care caracterizează existenţa în spaţiul estetic) într-o sursă de divertisment.

Dar jocul presupune cu necesitate un partener, astfel încât poeţii ies din solipsismul narcisiac al tardomodernităţii, preocupându-se de restabilirea funcţiei comunicative a limbajului poetic şi a canalelor de comunicare cu instanţa lectorială. Dacă paradigma antropocentrică duce, în cele din urmă, la egocentrism, odată cu asumarea căderii pe circumferinţa, se produce o depotenţare a eului, iar discursul este tot mai mult orientat către „celălalt”, conceput nu ca un receptor pasiv, ale cărui reacţii sunt cu totul indiferente, ci în calitate de partener. De altfel, lumea postmodemă, lumea „de după modernitate”, este, în mare măsură, „lumea lui tu”; „dacă postmodernismul înseamnă o retragere din fundătura în care au condus ambiţiile radicale ale modernismului – constata Baumann –, etica postmodernă l-ar readmite pe Celălalt ca pe un semen, aflat aproape, atât fizic cât şi psihic, de inima eului moral, revenit din deşertul intereselor calculate în care a fost exilat, l-ar reconcepe pe Celălalt ca pe un personaj crucial în procesul prin care eul moral îşi reintră în drepturi” sî. O asemenea etică „a Celuilalt” (întemeiată pe ideea de „apropiere”) este solidară, desigur, cu o ontologie slăbită a marginii, care va lua locul ontologiei forte a centrului, caracteristică modernităţii şi „sistemelor metafizice”. Acum lucrurile nu se mai raportează, simbolic, la niciun semnificat transcendent; ele – ne încredinţează Pier Aldo Rovatti – „nu sunt altceva decât fenomene. Se scoate din scenă ceva ce seamănă cu o acţiune inconştientă (...) ca să şteargă urmele unui subiect ajuns stereotip şi convenţional, care deja a atribuit fiecărui lucru numele lui, iar fiecărui fapt un sens deplin. Acum pare că obiectele, lucrurile vorbesc o limba a lor fară ecou. Micul fragment, insignifiant, inutil, chiar absurd. Pe margine, un amănunt. Acolo se concentrează fiinţa?”[47]. Odată cu rostogolirea pe cerc, privirea, la rândul ei, devine mioapă, nu mai percepe decât contiguităţile imediate, minusculului, fragmentarul, îşi pierde capacitatea de a scruta prin corporalitatea obiectului, descoperind universalul. „Am pierdut o distanţă, o privire de sus în jos. Însă am câştigat o mobilitate, o capacitate de a ne pune în mişcare întreaga noastră experienţă corporală. Am cedat putere, dar simţurile au devenit poroase, şi suntem în stare să auzim bine acel zgomot de fond pentru că acum face parte din trupul nostru”[48]. Drumul pe circumferinţă face aşadar ca lumea să redevină concretă, sau (cum spune Rovatti) să-şi redobândească normalitatea: omul, la rândul său, îşi recapătă dimensiunile de

47 Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti, op. cit., pp. 43-44.
48 *Ibid.,* p. 44.

„fiinţă în carne şi oase”, nu mai e supus modelării şi abstractizării. Astfel încât ontologia marginii se solidarizează cu o etică a proximităţii, care suprimă distanţa dintre „mine” şi „Celălalt”. „Relaţia de proximitate – preciza Emmanuel Levinas – nu poate fi redusă la niciun gen de distanţă sau contiguitate, nici la simpla reprezentare a unui semen; ea este deja o atribuţie extrem de urgentă, o obligaţie în mod anacronic anterioară oricărui angajament. Această anterioritate e «mai veche» decât *apriori-s6.*

Restabilirea posibilităţii de a comunica implică însă o anumită violenţă: pentru a fi smuls din starea lui de inerţie, cititorul trebuie contrariat prin şocuri puternice şi administrate în mod eficient, smuls din obişnuinţele lui de lectură. Prin asemenea şocuri, poetul experimental ist îşi „creează” de fapt cititorul, îi impune, mai mult sau mai puţin violent, „regula jocului”, iar relaţia de proximitate devine acum problematică, tinde – aşa cum se întâmplă şi în domeniul vieţii morale – să se metamorfozeze pe nesimţite într-un raport de forţă şi opresiune. „Celălalt – scrie Zygmunt Baumann – e presupus ca o creaţie a mea; acţionând pe baza celui mai bun dintre impulsuri, eu am răpit autoritatea Celuilalt. Eu sunt acum cel care spune ce comandă ordinul. (…) Urmându-şi propria logică, imperceptibil şi misterios, fară greşeală sau rea-voinţă din partea mea, grija s-a transformat în putere. Răspunderea a născut opresiunea.”[49] Astfel că eul „slăbit”, care îşi asumase condiţia marginii (margine a lumii, dar şi a literaturii), renunţând la orice „canon” şi la orice „retorică” (iar, odată cu acestea, la „poezie”) se transformă, paradoxal şi pe nesimţite, într-o instanţă „forte”, care încearcă să-şi impună propriul canon prin contestaţie, opresiune şi violenţă. Violentarea „orizontului de aşteptare” se întemeiază pe o ştiinţă a loviturilor bine aplicate şi presupune o violenţă „socratică”, o violenţă „la rece”, destinată să scoată cititorul din apatia creată de obişnuinţă. În consecinţă, violenţa nu e aici câtuşi de puţin gratuită, se integrează într-un „scenariu pedagogic” sau, mai exact, funcţionează ca maieutică. Şi, din momentul acesta, experimentalismul îşi dezvăluie întreaga încărcătura de socratism; acţiunea asupra instanţei lectoriale funcţionează după principiile ironiei socratice: cititorul este obligat să admită că nu ştie ce este poezia, că nu poate discerne între poetic şi nepoetic şi – adus în situaţia de a-şi recunoaşte ignoranţa totală – este „moşit”, „renăscut”, determinat să admită „regula jocului” şi să accepte „prozaicul” şi „nepoeticul” în calitate de poezie. Abia după ce parcurge această „ceremonie de iniţiere”, el este admis în „spaţiul estetic” cu drepturile egale ale unui partener, care împarte cu producătorul de text plăcerea lumii ca spectacol şi a divertismentului, iar funcţia de comunicare a discursului poetic – obturată în modernism – este restabilită.

---

49 Baumann, op. cit., p. 100.

DE LA SIMBOL LA SEMN. TEXTUL

Spre deosebire de poezia modernistă, care miza pe funcţia simbolică a limbajului, poetica experimentalistă este una a semnelor.

Orice semn – arăta Roland Barthes într-un text din 1964 intitulat *Imaginarea semnului* – implică trei relaţii: mai întâi o relaţie interioară care leagă semnificatul de semnificam şi două relaţii exterioare. Prima dintre acestea, cu caracter virtual, leagă semnul de alte semne de care este detaşat pentru a fi înserat în discurs, cea de-a doua este manifestă şi priveşte relaţia semnului cu celelalte semne ale enunţului, care-l preced sau care îl urmează. Barthes va defini în consecinţă semnul prin aceste trei relaţii, pe care le numeşte: simbolică, paradigmatică şi sintagmatică, arătând totodată că semnul este perceput mereu din perspectiva uneia dintre ele, ceea ce duce la conştiinţe semiologice diferite, implicând, pe de o parte, o anumită ideologie, dar şi o anumită determinare istorică, un anume moment al reflecţiei despre semn. Conştiinţa simbolică „vede semnul în dimensiunea sa profundă, s-ar putea spune, geologică, deoarece pentru ea etajarea semnificatului şi semnificantului constituie simbolul”[50]. Această conştiinţă a dominat sociologia simbolurilor şi o parte a psihanalizei, în timp ce astăzi asistăm, din contră, la o „fărâmiţare a conştiinţei simbolice”, mai ales în ceea ce priveşte analogia semnificatului şi a semnificantului. Percepţia comparativă a două semne este specifică pentru conştiinţa paradigmatică: ea „defineşte semnul nu ca pe o simplă întâlnire dintre un semnificat şi un semnificant, ci, după frumoasa expresie a lui Merleau-Ponty, ca o adevărată modulare de coexistenţă. Această conştiinţă substituie relaţiei bilaterale a conştiinţei simbolice (chiar dacă această relaţie este multiplicată) o relaţie (cel puţin) cvadrilaterală sau, mai exact, omologică”[51]. Un asemenea tip de conştiinţă este caracteristic gândirii structuraliste şi se concretizează exemplar în analizele structurale ale lui Claude Levy-Strauss. Conştiinţa sintagmatică reprezintă, în schimb, o conştiinţă a raporturilor care leagă semnele între ele la nivelul discursului însuşi, legându-se de constrângerile, toleranţele şi libertăţile de asociere a semnelor. Ea a marcat lucrările lingvistice ale şcolii din Yale şi (în afara lingvisticii) cercetările formalismului rus. Acestor percepţii, fatalmente unilaterale şi reducţioniste asupra semnului, Barthes le opune proiectul unei perspective mai elastice şi mai cuprinzătoare, presupunând o extindere a celor trei tipuri de conştiinţă, „tipuri de imaginare mult mai largi pe care le-am putea găsi nu numai în semn, ci şi în alte obiecte”[52].

O asemenea nouă viziune asupra semnului va fi cea a mişcării de la *Tel*

---

50 Roland Barthes, *Imaginarea semnului,* în *Pentru o poetică a textului,* Editura Univers, Bucureşti, p. 121.
51 *Ibid.,* p. 123.
52 *Ibid.,* p. 142.

Quel, care priveşte limbajul şi, implicit, semnul în dimensiunea lor de productivitate, ajungându-se astfel la disocierea tranşantă dintre simbol şi semn, operată de Julia Kristeva. Modelul simbolului – afirmă aceasta – caracterizează societatea europeană până în secolul al XV-lea, întemeindu-se pe o practică semnificantă cosmogonică; simbolurile trimit la o transcendenţă de nereprezentat şi de nerecunoscut, conexiuni univoce unesc aceste transcendenţe cu unităţile care le evocă, simbolul nu seamănă cu obiectul pe care îl simbolizează, iar cele două spaţii (simbolizat / simbolizam) sunt separate şi incomunicabile. Totodată, simbolul îşi asumă simbolizatul ca ireductibil la simbolizam, iar gândirea mitică, gravitând pe orbita simbolurilor, operează cu unităţi simbolice care sunt unităţi de restricţie faţă de universaliile simbolizate. Funcţia simbolului „este deci pe dimensiunea lui verticală (universalii-mărci) o funcţie de restricţie. Funcţia simbolului pe dimensiunea lui orizontală (articularea unităţilor semnificante între ele) este o funcţie de evitare a paradoxului; se poate spune că simbolul este antiparadoxal pe orizontală; în logica sa, două unităţi opoziţionale sunt exclusive. Binele şi răul sunt incompatibile, asemenea crudului şi friptului, mierii şi cenuşii etc. — odată apărută, contradicţia reclamă imediat o soluţie, ea e astfel ocultată, rezolvată, pusă deoparte” 6’. Semnul păstrează caracteristica fundamentală a simbolului: ireductibilitatea termenilor, adică a referentului la semnificant. Cu toate acestea, diferenţa dintre semn şi simbol e foarte mare şi se manifestă atât pe verticală, cât şi pe orizontală. În funcţia sa verticală, el „trimite la entităţi mai puţin vaste, mai concretizate decât simbolul – acestea sunt universaliile reificate, devenite obiecte în adevăratul înţeles al cuvântului; relaţionată într-o structură a semnului, entitatea în cauză (fenomenul sau personajul) este dintr-odată transcendentalizată, ridicată la rangul de unitate teologică”[53]. În funcţia lor orizontală „unităţile practicii semiotice a semnului se articulează ca o înlănţuire metonimică (…), termenii opoziţionali fiind totdeauna excluşi sunt prinşi într-un angrenaj de abateri multiple şi întotdeauna posibile (surprizele în structurile narative), angrenaj care dă iluzia unei structuri deschise, imposibil de epuizat, cu sfârşit arbitrar”[54].

Practica semnelor duce la generarea de text; acesta se defineşte esenţialmente – arăta Kristeva – ca productivitate, ceea ce înseamnă, pe de o parte, că raportul său cu limba în care se situează este redistributiv (destructiv-constructiv), deci el este abordabil mai degrabă cu ajutorul categoriilor logice şi matematice decât cu ajutorul celor pur lingvistice, iar, pe de altă parte, că produsul textual este o permutare de texte, o intertextualitate, astfel încât în spaţiul său mai multe enunţuri luate din alte

53 *Ibid.,* pp. 269-270.
54 *Ibid.,* p. 270.

texte se încrucişează şi se neutralizează. Înţeles ca productivitate, textul se va înfăţişa ca o serie de transformări, ceea ce face posibil un algoritm de generare, plecând de la un corpus de elemente şi cu ajutorul unor reguli. Studiul acestui algoritm este realizat de Julia Kristeva după modelul gramaticii generative a lui N. Chomsky, echivalându-se noţiunile de competenţă şi performanţă cu care operează lingvistul american prin conceptele de genotext şi fenotext. „Celor două tipuri de straturi, cel al competenţei şi cel al performanţei – scrie în această ordine de idei Kristeva, – le-ar corespunde geno-textul, adică nivelul la care textul este gândit, transformat, produs şi fenotextul, adică nivelul textului realizat, al fenomenului textual, al acelui reziduu în care basculează procesul de producţie şi care e totdeauna mai puţin decât procesul de transformare, anterior produsului”[55]. Un alt concept întrebuinţat de autoare este acela de complex (pe care îl preferă conceptului chomskyan de *strigs*) definit ca o suită ordonată de elemente a căror ordine este fară importanţă. Plecând de aici, analiza Juliei Kristeva îşi propune să distingă două tipuri de reguli de generare a complexelor: reguli de formare şi reguli de transformare a acestora. Regulile de formare se întemeiază pe operaţia numită aplicaţie, cu ajutorul căreia se pot obţine complexe diverse, fară ca modelul aplicativ să aibă nevoie de reguli de transformare, ele furnizând transformarea într-un mod „automat”. În acelaşi timp însă, modelul aplicativ implică, pe lângă clasa propoziţiilor posibile, şi clasa cuvintelor posibile, de unde necesitatea ca modelul generativ să aibă în vedere doi generatori: generatorul complexelor şi generatorul cuvintelor, a căror interacţiune creează noţiunea de generator de transformări. De asemenea, este necesară o dedublare a statutului cuvintelor şi propoziţiilor, după cum ele aparţin competenţei sau performanţei, genotextului sau fenotextului, facându-se astfel distincţia între un statut al cuvintelor-competenţă şi al propoziţiilor-competenţă şi un statut al cuvintelor performanţă şi al propoziţiilor-performanţă, ceea ce impune un model transformativ-aplicativ pe două niveluri.

Una dintre problemele pe care le ridică modelul propus de Julia Kristeva este cea a conservării sensului în timpul transformării sau, mai exact, descoperirea acelei „logici” care face să fie considerate echivalente la nivelul semnificatului două discursuri sau secvenţe discursive recunoscute ca diferite la nivelul semnificantului. În opinia autoarei, această echivalenţă de semnificaţi este înscrisă în „ceea ce a putut fi numită gândirea logocentrică, deci gândirea identităţii cu sine şi a lui *vouloir dire,* care în discursul literar iau forma unei exigenţe de verosimil. Această exigenţă de sens (sau de verosimil pentru literatură) presupune o echivalenţă de semnificat dincolo de diferenţa de semnificând. Altfel spus, modelul transformării (echivalenţă a

55 *Ibid.,* p. 264.

operantului şi a rezultatului) este valabil numai în cazul sensului (al vorbirii – *parole)* şi al verosimilului retoricii”[56]. Aplicarea acestui model este posibilă atunci când e vorba de texte „închise”, în care acelaşi semnificat (numit, în retorica clasică, mesaj sau morală) se regăseşte ca atare la început şi la sfârşit, mulându-se astfel perfect pe discursul romanesc al cărui dinamism este suturat de către subiectul (scriptor) ce exprima un semnificat anterior exprimării sale şi de către principiul acestei enunţări care fondează sensul însuşi. În acelaşi timp însă, subliniază Julia Kristeva, „cu totul alta este situaţia unui text care, renunţând la reprezentare, devine înscrierea propriei sale produceri. Acesta este cazul, în cultura noastră, al lui Mallarme, Lautreamont, Roussel. Productivitatea textuală, în măsura în care ea trece prin reprezentare (şi sens), nu mai este exprimabilă prin analiza transformaţională”[57]. Limitele analizei transformaţionale rezultă însă şi din dimensiunea intertextuală a textului, căci acest tip de analiză are avantajul „de a justifica mutaţiile din interiorul unei structuri închise”, dar nu poate surprinde integrarea acestei structuri într-un „text social sau istoric”. În felul acesta, se ajunge la noţiunea de ideologem, prin care se înţelege „funcţia comună care leagă o structură concretă (să zicem romanul) de alte structuri (discursul ştiinţei, de pildă) într-un spaţiu intertextual. Ideologemul în text se va defini prin raporturile sale cu celelalte texte. Astfel, vom spune că intersectarea unei organizări textuale (a practică semiotică) date cu enunţurile (secvenţele) pe care ea le asimilează în propriul spaţiu sau la care trimite în spaţiul textelor (practicilor semiotice) exterioare se va numi ideologem”[58]. Considerarea unui text ca ideologem determină demersul unei semiologii care studiază textul ca intertextualitate, gândindu-l în textul societăţii şi al istoriei, sesizând transformarea enunţurilor la care textul este ireductibil într-un tot şi inserţiile acestui tot în textul socio-istoric. Pornind de aici, Kristeva disociază un ideologem al simbolului, caracteristic societăţilor sincretice şi un ideologem al semnului, reperabil în societatea burgheză şi ţine să precizeze că un nou ideologem se constituie, începând cu secolul XX, odată cu noile structuri textuale (Mallarme, Lautreamont), un ideologem care „continuă astăzi să se caute”.

LITERATURA „CU RISCURI” (CVASILITERATURA)

Literatura experimentalistă este o aventură a limitelor, care o face să se confrunte în permanenţă cu riscul propriei sale autodestrucţii. Referindu-se la spiritul critic şi teoretic exacerbat al *Novissimilor,* Cornel Mihai Ionescu arăta, în această ordine de idei, că „la limită el riscă să autonomizeze gestul critic,

56 *Ibid.*, p, 256.
57 *Ibid.,* p, 263.
58 *Ibid.,* p. 268.

să-i dea o imanenţă, să-l facă suficient sieşi, să-i dea posibilitatea să existe în afara momentului creaţiei care îl justifica până acum. La limită invenţia critică duce la moartea artei, postulată la un moment dat de teoreticienii Grupului 63”[59]. În literatura experimentalistă, angoasa „căderii din centru” este dublată, prin urmare, de angoasa „căderii din literatură”, astfel încât ea se va defini, din capul locului, drept o „literatură cu riscuri”, analog al „societăţii cu riscuri” despre care vorbeşte sociologia contemporană. Acest tip de societate caracterizează ultima fază a tehnologiei; aici (arată Ulrich Breck), „logica producerii bogăţiei e înlocuită treptat de logica evitării riscurilor şi a controlului riscurilor; principala întrebare de acum fiind «cum pot fi riscurile şi pericolele, sistematic produse ca parte a modernizării, să fie prevenite, reduse la minimum, dramatizate sau contestate?» „[60]. În mod similar, experimentalismul, ca experienţă a limitelor (limite ale experienţei, limbajului şi comunicării) şi ca rezultat al unei conştiinţe teoretice în exces care construieşte permanent „modele posibile de literatură”, e într-un risc continuu să ajungă la non-limbaj, non-comunicare şi non-literatură.

Literatura „cu riscuri” poate fi asimilată, în această ordine de idei, acelor acte de cunoaştere de o factură cu totul aparte despre care vorbeşte Giampiero Comolli, acte care „măsoară ocaziile timpului terestru cu ajutorul unui incomensurabil care e ca şi cum ar fi timpul de dincolo”[61]. Din acest moment, producţia textuală devine solidară cu o perspectivă a lui „ca şi cum” care se înfăţişează (acel „ca şi cum”) ca „ultima similitudine, un termen de comparaţie suspendat în gol, pentru că celălalt termen, cel comparat, cel de-comparat nu există sau, mai bine zis, există ca mister absolut, scutit de orice obligaţie faţă de lumea noastră, există ca zonă goală a diferenţei, întinzându-se până la extenuarea tuturor puterilor ei, propensiunea narativă se poate împinge până la punctul de a reuşi să gândească această diferenţă ca sub forma unei figuri care se arată, a unui ca şi cum care apare. Dincolo şi dedesubtul acestei ostentări – semănând cu un balconaş care iese deasupra unui abis – există numai bezna, noaptea fară sfârşit” 7’. În lumea lui „ca şi cum”, se vorbeşte o limbă cu totul aparte, pe care Comolli o numeşte a etalării: ea pare a accepta orice semnificat, este susceptibilă de orice interpretare, nu spune un sens, ci arată un sens, presupune un „altundeva” decât semnificatul şi semnificantul, unde sensul constă „în actul acesta ca atare, de a ni se arăta”. „Cu alte cuvinte – scrie Comolli –, pentru eul interpretam înfăţişările sunt nişte semnificând al căror sens trebuie să fie căutat în raportul cu un semnificat mai mult sau mai puţin. Dar pentru mine, care simt în tăcere prezenţa unui alt sens care e mereu altundeva, chiar

59 Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun,* EPL, Bucureşti, p. 62.
60 *Apud* Baumann, op. cit., p. 217.
61 *Giampiero Comolli, Când peste satul troienit apare în tăcere castelul, în Gândirea slabă, ed.cit., p. 184.*

aceste figuri se oferă nu ca semnificând, ci ca ostensori. În gol ele se dau la vedere una prin cealaltă, şi tocmai în modul de a apărea al acestei reciproce arătări în vedere apare sensul şi ajunge până la mine chemarea destinului meu."[62] Iar această limbă a etalării este tocmai limbajul poeziei experimentaliste, care mai mult arată decât exprimă, făcând pertinent nu sensul, ci propria sa disponibilitate de a semnifica. Astfel încât, solidară cu perspectiva lui „ca şi cum", literatura „cu riscuri" se defineşte în definitiv ca o cvasiliteratură.

Un experimentalism românesc

O reală necesitate de sincronizare a fenomenului literar românesc cu mişcarea literară europeană îi preocupă pe scriitorii care debutează în a doua jumătate a deceniului şapte şi care pot fi numiţi, cu toată îndreptăţirea, experimentalişti sau neoavangardişti. Modelele acestora (Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Sorin Titel, Mircea Ivănescu, Nora Iuga, George Almosnino, Constantin Abăluţă, Grupul de la Târgovişte etc.) trebuie căutate, pe de o parte, în avangarda interbelică şi mai ales în viguroasa mişcare românească suprarealistă (Gellu Naum se bucură de o mare reputaţie în undergroundul epocii), iar, pe de altă parte, în experienţele artistice europene cu caracter experimentalist (Noul Roman Francez) sau situate în descendenţa avangardei istorice (teatrul absurdului, cu rădăcinile în Jarry sau în dramaturgia lui Apollinaire şi Cocteau).

Nu întâmplător, anii lor de debut coincid cu readucerea în actualitate a avangardei româneşti interbelice prin apariţia masivei antologii a lui Saşa Pană (1969), urmată, în acelaşi an, de studiul lui Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, prin revenirea la „uneltele" lor a lui Gellu Naum (*Athanor,* 1968) şi Virgil Teodorescu, ca şi cu editarea în limba română, începând cu 1967, a lui Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Georges Perec, simultan cu o bogată selecţie din teatrul lui Eugen Ionescu (1969) Şi a piesei lui Samuel Beckett, *Aşteptându-lpe Godot* (1970). Sunt exact anii când se poate vorbi despre cristalizarea, în răspăr faţă de „noul orfism" promovat de Nichita Stănescu, a unei mişcări poetice experimentaliste, care face trecerea de la poetica simbolurilor la poetica semnelor, de la poetica metaforei la poetica metonimiei, de la expresie la non-expresie, ca şi la un nou statut al eului liric, care îşi pierde atributele prometeice sau faustice (prezente la „noii orfici") şi devine (după expresia lui Dimov) un „nobil măscărici al Totalităţii", trecând de sub semnul tragicului sub cel al absurdului.

Din punct de vedere teoretic, eforturile cele mai laborioase în direcţia

62 *ibid.,* p. 188.

unei poetici experimentaliste coerente şi sistematice le face însă, la sfârşitul anilor ’6o, grupul oniric (mai cu seamă prin vocile lui Ţepeneag şi Dimov), care are meritul de a fi singura mişcare cu program declarată ca atare din epoca regimului comunist De altfel, Dumitru Ţepeneag însuşi admitea, într-un interviu acordat lui Radu Călin Cristea, că mişcarea onirică fusese generată de o „frondă de tip experimentalist”: „Sigur că literatura noastră poate fi calificată drept experimentală şi, în măsura în care încerca să propună noi moduri de scriitură, şi era: în sensul cel mai bun al cuvântului. Cât despre frondă, asta era o atitudine de viaţă, cu coloratură politică”[63]. Dar cu adevărat esenţial este faptul că lectura articolelor teoretice consacrate onirismului de Ţepeneag şi Dimov probează caracterul perfect articulat din punct de vedere estetic al unei mişcări artistice ce se singularizează, în climatul relativului „dezgheţ” din anii ’60, prin evidenta sa detaşare de poetica modernismului, ca şi prin unele accente care anticipează literatura de după 1980, fară a fi, cu toate acestea, doar un simplu fenomen de tranziţie, ci, mai curând, un demers de a reactualiza, dincolo de jocul aleatoriu al împrejurărilor, ceva din însăşi substanţa originară a poeziei / literaturii în general, respectiv visul, de vreme ce – aşa cum scria Ţepeneag – „interesul pentru vis a precedat literatura şi aproape că aş îndrăzni să afirm că i-a determinat apariţia”[64]. Astfel încât onirismul s-ar defini, *grosso modo,* ca o modalitate de a transforma visul într-un criteriu legislativ, întrucât „pentru literatura onirică (…) visul nu este sursă şi nici obiect de studiu; visul e un criteriu. Deosebirea e fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu ori al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate analogă visului”[65]. De aceea, în primele luări de cuvânt ale teoreticienilor săi, onirismul apare ca o tentativă de a crea un teritoriu autonom între literatura fantastică de factură romantică şi suprarealism, ajungându-se chiar la un sistem provizoriu de categorii în estetica visului: visul fără nicio autonomie estetică din literatura Antichităţii, onirismul moralizator şi didactic al Evului Mediu, onirismul filosofic sau metafizic al romanticilor, onirismul psihanalitic sau scientist al suprarealiştilor şi, în sfârşit, onirismul estetic – „categorie în care visul nu mai e nici mijloc artistic de moralizare, nici sursă de revelaţii metafizice şi nici metodă ştiinţifică de defulare prin artă, ci, pur şi simplu, un criteriu, un termen limită de comparaţie sau (…) o sugestie de legislaţie pentru o artă independentă. Dar analogă realităţii”[66]. Ulterior, această definiţie va fi reformulată, plecându-se poate de la o sugestie a lui Marcel Raymond, care vorbea, la un moment dat, despre necesitatea unei hibridări între suprarealism şi „valerism” (comentată de altfel de Dimov în finalul unui

63 Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Momentul oniric,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997, pp. 250-251.
64 *Ibid.,* p. 24.
65 *Ibid.,* p. 25.
66 *Ibid.,* p. 30.

articol). Preferându-i de data aceasta formulei de onirism estetic pe aceea de onirism structurat, Ţepeneag va ajunge, astfel, la concluzia că în tentativa onirică românească exista dorinţa, poate naivă, de a-i împăca şi pe Breton şi pe Valery, căci, dacă ideea de structură vine de la autorul *Tinerei Parce*, adevărata noutate a suprarealismului este cea de simultaneitate, legată de revelaţia faptului că textul se formează în timpul scrierii lui şi că acesta nu copiază o realitate precedentă. Din acest moment, perspectiva lui Ţepeneag asupra onirismului dobândeşte indiscutabile conotaţii textualiste, iar visul, în calitate de criteriu legislativ, pare să piardă teren, în luările sale de cuvânt, în favoarea unei alte sugestii de legislaţie: aceea a scriiturii, a cărei logică se suprapune peste logica experienţei onirice, echivalând-o. Deoarece (se poate citi într-o pagină de jurnal) „structurarea imaginilor obţinute din subconştient şi din realitatea hazardului obiectiv (deci tot din subconştient) se poate face după modelul visului, adică neţinând seama decât de logica internă şi considerând procesul de scriitură un proces de producţie, nu de reproducţie (modelul absolut de scriitură autonomă fiind muzica)”[67]. Punct de vedere neîmpărtăşit de Dimov, care va accentua, dimpotrivă, în ultimele sale precizări teoretice, asupra caracterului de „neoclasicism” al onirismului, ce ar ţine de o ştiinţă a „visului treaz” care nu se mai subordonează dicteului automat al suprarealiştilor, legându-se de posibilitatea unui nou clasicism al cărui centru de greutate consistă într-un eleatism sui-generis, din moment ce el, onirismul, „a dorit să fie o încercare de a încremeni caleidoscopic lumea pentru a o face să pătrundă în legităţile specifice visului”[68].

În ciuda acestor divergenţe de opinie, care îşi fac apariţia mai ales după 1970, când grupul oniric era practic destrămat, poetica pe care se întemeiază literatura onirică este de o remarcabilă coerenţă ideatică, cu un marcat accent de subversiune nu doar în raport cu dogmatismul ideologic al epocii, ci, ceea ce este infinit mai important, mai ales în raport cu un concept considerat anacronic de poeticitate. De aici caracterul său de iconoclastie, dimensiunea sa deconstructivă, acea „nevoie de destrucţie” despre care vorbeşte Dimov într-un articol consacrat poeziei lui Virgil Teodorescu. O iconoclastie care vizează modelul existenţial antropocentric, implicit în percepţia modernistă, întemeiată pe mitul artistului-demiurg, ce, ignorând lumea reală, construieşte o realitate „de ordin superior”, fundamentată pe principiul „fanteziei dictatoriale” despre care vorbea Hugo Friedrich. Ceea ce face ca în luările de cuvânt ale oniricilor conceptul de subiectivitate lirică să fie supus unui laborios proces de deconstrucţie, de vreme ce – aşa cum sublinia Ţepeneag – oniricul şi liricul se află într-o „suspiciune reciprocă”, fiindcă atitudinea lirică în faţa obiectelor din realitate ţine de dorinţa de cunoaştere imediată, ca şi de

67 *Ibid.,* p. 189.
68 *Ibid.,* pp. 227-228.

tendinţa de apropriere a lumii din jur cu ajutorul metaforei. Nu este vorba în aceste consideraţii – aşa cum s-ar părea la prima vedere – despre un refuz al afectului, ca material impropriu poetizării, aşa cum se întâmpla în teoretizările lui Poe sau Baudelaire, sau despre încercarea de a substitui sensibilităţii inimii acea sensibilitate a imaginaţiei în care Baudelaire vedea o facultate aproape divină, ci despre un antimetaforism ce îşi are rădăcina în respingerea principiului ocult al analogilor şi corespondenţelor, care fac din poet un magician al limbajului. Jocului „agresiv" al metaforelor îi va fi preferat, de aceea, jocul contiguităţilor, care „descrie, enumeră, inventariază" (Ţepene ag) sau generează „vecinătăţi în intercomunicare" (Dimov), trecându-se astfel de la o literatură metaforică şi metaforizantă la un concept de literaturitate întemeiat pe metonimiile care „adaugă crudelor fapte reale un halou magic". Cu atât mai mult cu cât (ne încredinţează Ţepeneag) „oniricul tinde spre obiectiv, spre objectual aş zice", în timp ce „individul (subiectul cunoscător) dispare tot mai mult în favoarea obiectelor, chiar senzaţiile şi sentimentele sunt obiectivate, exteriorizate"[69]. Aceeaşi mişcare spre objectual, care presupune abandonarea perspectivei antropocentriste se regăseşte şi în respingerea epicului întemeiat pe „legea cauzei şi a efectului" în care este implicată o conştiinţă omnipotentă şi omniscientă ce stabileşte raporturi logice între evenimente, subliniindu-se faptul că „în literatura onirică cauza poate dispărea (...) din simpla voinţă a autorului", fiind înlocuită cu „simpla consecuţie"[70]. Deconstrucţia antropocentrismului duce acum la afirmarea caracterului paricid al operei, la conştiinţa unei anumite dimensiuni „sinucigaşe" a actului scriptural, de vreme ce autorul e condamnat „să rămână afară, pe coperta cărţii, ca Dumnezeu la porţile creaţiei, pedepsit pentru orgoliul său nebunesc. Orice creator e un sinucigaş, un simplu nume, fară carne şi fără sânge". Nu se poate face abstracţie în acest context de unele convergenţe între ideea enunţată parcă din fuga condeiului de D. Ţepeneag şi teoretizările lui Derrida în legătură cu condiţia paricidă a scriiturii, care se raportează permanent la „absenţa tatălui", în calitate de asistent şi de garant al Logosului, căci refuzul perspectivei antropocentrice, prezent în luările de cuvânt ale oniricilor, este totodată un refuz al logocentrismului, strâns corelat cu conştiinţa unei crize a limbajului. O criză care s-a născut tocmai din perspectiva antropocentrică şi din ambiţia de a face din cuvânt vehiculul „adevărurilor lăuntrice", „cărăuş al ideilor" şi „cărucior de mesagerie". Criza limbajului – va conchide D. Ţepeneag – e răzbunarea cuvintelor! Literatură, cred eu, nu înseamnă doar comunicarea unor sentimente sau idei într-o formă frumoasă, nici ajungerea (de altfel, imposibilă!) la acea funcţionare reală a gândirii, literatură înseamnă şi crearea (sau, mai bine zis, propunerea) unei

69 *Ibid.,* p. 33.
70 *Idem.*

lumi deosebite care să nu concureze lumea reală, dar nici să n-o nege. Crearea unui spaţiu care, ca şi visul, să stea într-un raport de analogie (ca parfumul faţă de floare etc.) cu lumea aşa-zis reală. Iar cuvintele să fie totodată materia acestui spaţiu paralel şi legătura vital necesară cu realitatea din care s-au născut ca dintr-o matrice. Într-o asemenea literatură, nu există criza limbajului”8’. Căci refuzul perspectivei antropocentrice problematizează însăşi ideea de realitate, transformând-o într-o textură de semne care, „uzată de privire şi de logică, într-un cuvânt de obişnuinţă, şi devenită astfel prea convenţională (pentru artă) ”, va ajunge să conţină tot atâtea, dacă nu chiar mai multe elemente onirice ca şi un vis obişnuit. Astfel încât ideea „sensului absolut” îşi dovedeşte lipsa de consistenţă, lumea devine scriitură, joc de posibile, căci cuvântul „nu e un vehicul al sensului, cuvântul are o viaţă a lui”, „nu impune, ci doar propune sensurile pe care le conţine virtual”. Disiparea realului se desfăşoară însă în paralel (fapt cu totul semnificativ pentru refuzul consecvent al antropocentrismului, pe care îl implică perspectiva oniricilor) cu o disipare / emorselare a subiectului liric, care „este tocat, gătit şi reînviat (scrie Dimov comentând poemele lui Emil Brumaru) într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scăunel, şade acolo sfios şi nu îndrăzneşte să intervină, deşi tare ar dori să o facă”[71]. Regăsim în această mişcare de segmentare şi atomizare a substanţei interioare a subiectivităţii schema aşa-zisului sparagmos (legat de sacrificarea şi mutilarea unei fiinţe divine) pe care Northrop Frye îl considera consubstanţial cu viziunea ironică, asociată, în cadrul modurilor tematice, cu tendinţa textului de a se închide în sine însuşi, sau, altfel spus, cu dinamitarea modelului antropocentric. Pierzându-şi poziţia privilegiată, supus sacrificiului grotesc sau deriziunii parodice, scriitorul va dobândi acum ipostaza „ţapului ispăşitor”, a *pharmakos*ului sau a «ronului care se autodepreciază, abordind masca bufonului. „Faptul că poetul stă la adăpostul artei sale – scria în acest sens Leonid Dimov – la adăpostul unei magii formale, doar consimţite de alteritate, însă nicidecum eficace, trebuie să trezească în el o conştiinţă a ridicolului, un sentiment acut de autoironie.”[72] Constrâns să se situeze în zona de interregn dintre poezie şi lume, dintre poezie şi viaţă, el devine astfei „bufonul unui împărat. Nobilul măscărici al Totalităţii. Renunţarea la lume înseamnă pentru poet renunţarea la viaţă, la Totalitate – în care moartea, ştim prea bine, reprezintă un singur moment – renunţarea la poezie”[73]. Deconstrucţia modelului antropocentric şi centrarea literaturii spre objectual nu înseamnă însă pentru onirici opţiunea pentru o literatură a obiectelor, pe linia acelei „dezumanizări” a artei, caracteristică pentru modernismul târziu, căci lumea lucrurilor nu reprezintă pentru onirici decât materia primă, „informă”, asupra

71 *Ibid.,* p. 124.
72 *Ibid.,* p. 167.
73 *Ibid.,* p. 221.

căreia se aplică logica visului, structurând-o în viziuni şi configuraţii. De altfel, urmându-i în acest sens lui Ion Barbu, Dimov rublinia, într-un comentariu pe marginea mitului orfic, că poetul „nu se poate mulţumi cu datele unice, cu unicatele realului şi trece la investigarea posibilului”, din moment ce „realitatea imediată, deşi comună, deşi normală, deşi obişnuită, liniştitoare, veselă, este la fel de ciudată, la fel de primejdioasă, la fel de nesigură ca şi plăsmuirile minţii”[74]. Astfel că, departe de a fi fascinată de mişcările materiei cosmice (ca unii exponenţi ai generaţiei 60) sau de universul obiectelor (ca poeţii din şcoala lui Constantin Abăluţă), literatura oniricilor se (re) deschide – e adevărat, într-o manieră cu totul particulară – spre metafizic, plecând de la logica şi mecanismele visului, considerat „un început de dovadă că dincolo este ceva”. Noutatea pe care o aduc însă reprezentanţii onirismului „estetic” în raport cu viziunea mistică a romanticilor este renunţarea la ambiţia de a revela metafizicul, care, dacă nu poate fi exprimat prin structurile discursive ale limbajului, poate fi, în schimb, structurat, aproximat, prin intermediul viziunilor şi al configuraţiilor de imagini ce îşi iau ca model pictura suprarealistă. Criteriul legislativ al acestor viziuni este experienţa onirică, deoarece „atât visul, cât şi poezia dau senzaţia existenţei unui dincolo, a unei alte realităţi pe care ele ar fi în stare să ne-o dezvăluie”[75]. Cu alte cuvinte – consideră Ţepeneag –, „imaginea onirică şi cea poetică (…) au un caracter transcendent, lasă adică impresia că ascund ceva dincolo de ele, stârnesc setea noastră de cunoaştere”[76], astfel încât scriptorul trebuie să se întemeieze exclusiv pe legile visului, care se caracterizează prin „convertirea ineluctabilă a oricăror senzaţii în viziuni”, conducând la o „obiectualizare netă”. Acum, „cuvintele şi ideile devin şi ele obiecte, sunt văzute, iar cel care visează se transformă până la urmă într-o privire ubicuă, într-un Ochi atotputernic”[77]. Dacă avem în vedere dimensiunea „paricidă” a scriiturii, despre care amintea Ţepeneag, se poate vorbi acum despre o anumită atitudine subversivă, de uzurparea autorităţii paterne, strâns legată, aceasta, de simbolismul ochiului şi al privirii, proprie atât experienţei onirice cât şi actului scriptural. Cu atât mai mult cu cât visul înseamnă o ieşire de sub autoritatea Logosului, iar transformarea cuvintelor în „obiecte” reprezintă o „spaţiere” a acestora, perfect analogă cu trecerea de la verbalitate la scripturalitate. Raportul verbalitate – viziune onirică este perceput, de altfel, şi de Leonid Dimov drept analog opoziţiei temporalitate / spaţialitate, din moment ce „odată rostit (…) cuvântul îşi pierde puterile şi nu mai poate face altceva decât să urmeze unul şi acelaşi fagaş. Cu visul lucrurile stau altfel. El recurge la *n* intermediari până ce se încropeşte, iar odată pornit poate urma ce căi voieşte. În acest fel, visul

74 *Ibid.,* p. 82.
75 *Ibid.,* p. 110.
76 *Idem.*
77 *Ibid.,* p. 111.

ajunge mult mai aproape de lucrul în sine, deşi se spulberă odată cu ivirea zorilor. O întâmplare reală este, deci, închisă între coordonate stricte, desfaşurându-se univoc. Faptul oniric se derulează într-un timp şi spaţiu extensibil, având putinţa de a urma nenumărate căi”[78]. Definindu-se astfel ca o producţie de vizibil şi, prin urmare, de aparenţă, actul poetic prezintă, din perspectiva grupului oniric, o tehnică a jocului, în care tensiunea dintre viaţă şi moarte, dintre *a fi şi a nu fi,* îşi găseşte echilibrul, chiar dacă precar şi plasat sub semnul provizoratului, sub regimul lui *a părea*; departe de a se defini ca o simplă producţie de simulacre, şi e o actualizare a infinitelor virtualităţi pe care le conţine universul empiric. Căci – ne încredinţează Dumitru Ţepeneag – „jocul presupune convenţia, artificialul, nu decurge din necesităţile vitale”, făcând abstracţie aşadar de pulsiunile substanţei organice, iar, pe de altă parte, „spre deosebire de orice activitate necesară din timpul vieţii, face complet abstracţie de moarte”. Păstrând o atitudine echidistantă faţă de pulsaţia incandescentă a vieţii, ca şi faţă de patosul thanatic al inteligenţei, care încearcă să reducă bogăţia „realiilor” la litera moartă a logicii, jocul se va defini astfel ca o „paranteză perfectă” care nu numai că ignoră cu bună ştiinţă şi „ceea ce se cheamă nevoie de libertate”, şi mecanismele oarbe ale necesităţii, dar, mai mult decât atât, el îşi propune să depăşească dualitatea eros-thanatos printr-o producţie de „viziuni” care implică, în aceeaşi măsură, dimensiunile creative, dar şi decreative ale cuvântului. Prin urmare, tehnica viziunii onirice – consideră Leonid Dimov, foarte atent întotdeauna la chestiunile de pură *techne* – e una *trompe l’oeil,* întemeiată pe o trucare a perspectivelor care să îngăduie saltul în afara realului, aspiraţie care ţine de însuşi statutul existenţial al artistului în calitate de *homo duplex,* de vreme ce „un eu participă, în funcţie de condiţii, la realitatea mărginită, acaparantă, a cotidianului, iar celălalt păşeşte, cu sau fără sfială, dincolo de pragul ciudatului, dincolo de realismul acceptat la modul social, desigur, ca specia sa să poată dăinui”[79]. Aceste precizări reprezintă, în definitiv, o reformulare a principiului modernist al „fanteziei dictatoriale” dintr-un unghi care, facându-se că ignoră clivajul dintre lumea experienţei şi mecanismele fantazării, respinge cu hotărâre abstracţionismul. Căci viziunea onirică rămâne esenţialmente o „reprezentare”, ale cărei principii de coerenţă sunt date de prezenţa „organizatorilor” (termen nu lipsit de ambiguitate, echivalent doar parţial al aceluia de „generator textual” din retorica Noului Roman), care, păstrându-şi întreaga coerenţă şi materialitate, rămân „perfect reali”, permiţând acele „serii de transformări” prin intermediul cărora „infrarealitatea pe care o conţine domeniul experienţei onirice este provocată să treacă în manifestare”. Dacă perspectiva lui Dimov

78 *Ibid.,* pp. 231-232.
79 *Ibid.,* p. 238.

este esenţialriente plastică, urmărind poate cel mai fidel modelul asumat programatic al picturii suprarealiste, principiul structural al viziunii, rezultând din mişcarea „organizatorilor” care rămân „obiecte” în sensul cel mai propriu al termenului,

Ţepeneag va căuta, dimpotrivă, elementul de coerenţă al reprezentării onirice pe linia unei percepţii muzicale a lucrurilor (alimentată, la rândul său, de experienţa Noului Roman) care trimite cu gândul spre tehnica contrapunctului. Într-o analiză consacrată prozei lui Alain Robbe-Grillet scriitorul va remarca astfel caracterul muzical al acesteia – care contribuie esenţial la „pregnanţa vizuală a imaginii”. Fără a contesta principiul vizualităţii, care guvernează poetica metonimică a onirismului, autorul *Exerciţiilor* e preocupat acum de structura muzicală a reprezentării, concretizată în alternativitate şi serialitate. „Alternativitatea, legată de o întreagă viziune ipotetică asupra artei romaneşti, rezultă din frecventa folosire a disjunctivului, dar şi a adverbului prezumtiv *poate.* E o nesiguranţă studiată în tonul celui care vorbeşte, descrie sau, foarte rar, povesteşte. (…) Cealaltă caracteristică a frazei constă în seriile enumerative care creează un ritm neobişnuit în proză”, luând naştere astfel o anumită ambiguitate care „chiar dacă este lineară, provoacă neîncrederea cititorului şi creează în mic acel labirint care e întreg romanul”[80]. Rezultatul acestui efort spre structurarea reprezentării este o „nouă ordine”, deoarece – sublinia Leonid Dimov – „literatura onirică nu reordonează şi nici nu aglomerează la întâmplare elementele lumii reale. Ea creează o nouă legislaţie în care amintitele elemente alcătuiesc o nouă lume, întotdeauna mai pregnantă (la modul literar vorbind), mai vie, mai puternică decât lumea reală, oferind nu iluzia unei certitudini, ci certitudinea unei iluzii”[81]. Intrând apoi în detalii pur tehnice, poetul face un adevărat compendiu retoric al onirismului ce îşi are punctul de pornire într-o căutare a efectelor de lumină, prin intermediul sintaxei, care trebuie să tindă spre „un fel de lumânare sinestezică”, în timp ce „ortografia – la propriu şi la figurat” este chemată să joace „un rol evident, aproape caligramatic, menit să cizeleze asperităţile unui limbaj multidimensionat, devenit adică un fel de depozit de lucruri în sine. Vreau să spun că în această teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rând) o viaţă de sine stătătoare, adică de a opera cu ele în calitate de elemente reale şi întregi şi nu în calitate de simboluri (sau de noţiuni, dacă ne este îngăduită această iraţionalitate), semnele ortografice, ba chiar forma, aşezarea şi corpul literelor devin elemente plastice, auxiliare desigur atunci când sunt scrise, dar ciudat de importante atunci când sunt vorbite, ba chiar gândite”[82]. Prin consideraţiunile sale despre ortografie, Dimov împinge, s-ar

80 *Ibid.,* p. 103.
81 *Ibid.,* p. 259.
82 *Ibid., p. 258.*

putea spune, principiul vizualităţii până la ultimele lui consecinţe, dezvoltând acum o teorie a limbajului care, renunţând la funcţia lui simbolică, devine pură „opacitate”, locul cuvântului-simbol fiind luat de cuvântul-obiect (posedând lipsa de transparenţă a semnului), a cărui „ilizibilitate” exprimă tendinţa limbajului de a se autotranscende, conducând spre o experiere apofatică a realităţilor metafizice. E lesne de observat că, la sfârşitul anilor ’60, cu mult înainte ca în mediile culturale româneşti să se facă resimţit ecoul teoretizărilor din jurul revistei *Tel Quel,* Dimov este perfect conştient (pledând pentru o poetică a semnelor, pe care o percepe în raport antitetic cu poetica simbolurilor) de diferenţa dintre cuvântul-simbol şi cuvântul-semn, în termeni câtuşi de puţin diferiţi de ai Juliei Kristeva. Trecerea la practica semnificantă a semnului are însă, din perspectiva lui Leonid Dimov, conotaţii cu totul străine de spiritul „secularizat” al telquelismului; printr-o asemenea practică, poemul se va constitui – consideră teoreticianul onirismului – ca un nucleu de potenţial energetic, adăugându-i-se „un coeficient fară dimensiune, dar profund extensor, care transformă elementul normal şi normalizat folosit în literatură într-un joc de forţe ce intră în relaţie cu alte forţe, alcătuind grupuri întregi de natură ergică, adică în stare de a da cititorului senzaţia unei realităţi intrinseci”[83]. Finalitatea ultimă a acestei retorici fiind aceea de a produce un efect de „străvezime”, prin care lumea experienţei cotidiene se ridică „la rangul de auto-lume”, adică de „peisaj de sine stătător, girat de un demiurg veşnic înclinat spre bunăvoinţă: artistul oniric”. Ceea ce îndreptăţeşte, în mod neîndoielnic, definirea onirismului drept o poetică a apofaticului, ce încearcă să evite atât tentaţiile luciferice ale modernismului, cât şi agnosticismul extrem care, trecând prin „duplicitatea reprezentării”, descentrarea viziunii şi detoxificarea ideii de literatură, ajunge în formele sale cele mai radicale la nihilocentrism şi thanatofilie, ajunge, cu alte cuvinte, la apocaliptic. În calitate de „criteriu legislativ”, pe care se întemeiază configurarea viziunii onirice, visul se caracterizează totodată şi printr-o „logică simbolică”, instaurând o ordine, un principiu structuram, care, chiar dacă diferă radical de ordinea lumii diurne nu este mai puţin configuraţie şi structură. Tocmai această dimensiune structurantă a visului este factorul esenţial al perspectivei pe care o aducea mişcarea onirică drept element de noutate, căci, dintr-un asemenea unghi, visul se converteşte în „text”, devine o textură de simboluri şi scheme, dominată de prezenţa unui principiu configurativ. El reprezintă un fel de prezenţă a „altuia” în „acesta”, marca apofatică, cu semn negativ, a unei transcendenţe incognoscibile. Refuzându-şi astfel antropocentrismul, onirismul va păstra însă aceeaşi distanţă şi faţă de perspectiva celor care îşi vor spune postmodernişti, de vreme ce viziunea onirică e în acelaşi timp – ne încredinţează Ţepeneag – privire „pe gaura

83 *Idem.*

cheii” spre metafizic, dar şi „simulacru şi exhibiţionism”.

Mai important însă decât tentativa reinstaurării literaturii în metafizic (aventură totuşi de mare curaj într-o epocă în care filosofia era redusă de ideologii partidului comunist la tezele – şi acelea deformate de o „lectură originală” – ale gândirii lui Marx) sau decât elaborarea unei „metode de creaţie” este faptul că în programul oniric se regăsesc, dincolo de aspectele sale specifice, câteva dintre principiile de bază ale unei literaturi experimentaliste, care începe să se configureze după 1965, câştigând tot mai mult teren în faţa manifestărilor neomoderniste. Chiar dacă acestea din urmă constituiau un fel de „artă oficială” a epocii, promovată şi încurajată atât de forurile de partid, cât şi de critica de întâmpinare. Iar dacă pentru moment, lirica lui Nichita Stănescu era (pentru a da doar un singur exemplu) infinit mai bine receptată decât aceea a lui Leonid Dimov, în care comentatorii fenomenului literar se încăpăţânau să vadă „un mare poet minor”, pe termen lung bătălia va fi câştigată (lucru ce devine evident mai ales după explozia optzecismului) de către experimentalişti. Iar oniricii au fost – până la apariţia teoriilor textualiste din anii ’80 – principalii purtători de cuvânt ai acestora, formulând în luările lor de cuvânt teoretice idei şi principii la care au ajuns pe cale intuitivă şi mulţi scriitori din afara grupului, care, chiar dacă nu teoretizează, sunt angajaţi în direcţia unei „noi literaturi”, situată în răspăr faţă de paradigmele îmbătrânite ale (neo) modernismului.

Ca şi scriitorii din grupul oniric, poeţii lucrurilor (Almosnino, Fati, Abăluţă, Grigurcu) pornesc astfel de la modelul avangardelor istorice, mai exact de la suprarealism, sunt fascinaţi de objectual şi de vizualitatea realului. E limpede că „experimentele optice” ale acestor autori funcţionează cam după aceleaşi principii ca şi cele ale onirişţilor; există însă şi un punct – cu totul esenţial, care certifică faptul că avem totuşi de a face cu două moduri distincte de a înţelege poeticul – în care poeţii obiectelor se dovedesc radical diferiţi de onirici. Nici la Almosnino, nici la Abăluţă, cu atât mai puţin la Vasile

Petre Fati, nu vor fi întâlnite vreodată cromatica luxuriantă al lui Dimov sau „străfulgerările” *a la* Rimbaud ale lui Virgil Mazilescu; construite după tehnica viziunilor configurative din poemul oniric, textele lui George Almosnino, bunăoară, par versiunea „alb-negru” a „panoramelor” dimoviene, lucru care, departe de a fi un simplu detaliu, indică cu precizie linia de demarcaţie dintre două modalităţi distincte de a poetiza. Am văzut cât de mult insista în articolele lui teoretice Leonid Dimov asupra efectelor de lumină; ele reprezintă modalitatea prin care este sugerată „vraja” realului, capacitatea lui de configura / arăta metafizicul; la autorul *Deschiderilor*, lucrurile posedă întotdeauna o anumită „aură” mistică, sunt integrate în scenariul unor foarte căutate „efecte de scenă”, care (pentru a vorbi în termenii lui Jean Baudrillard) le salvează de pericolul căderii în „obscenitate”, făcându-le apte

să exercite asupra privitorului un efect de „seducţie”, absent la „poeţii obiectelor”.

Principiile de creaţie formulate de onirici nu se regăsesc însă doar la câţiva autori, situaţi în stricta contemporaneitate a momentului de apogeu cunoscut de grupul onirist la sfârşitul anilor ’60, dimpotrivă, ele sunt unele cu bătaie lungă, capabile să inspire şi să susţină orice tentativă de înnoire a ideii de poeticitate. În consecinţă, multe dintre ele vor fi reluate, peste mai bine de un deceniu, de a doua promoţie experimentalistă, cea optzecistă, confirmându-se astfel continuitatea perfectă care există între diversele momente ale neoavangardismului românesc postbelic. Realismul senzorial pentru care pledează acum Mircea Cărtărescu sau acea „acuitate a privirii” pe care o reclama Alexandru Muşina nu fac decât să reia, în termeni destul de asemănători, aserţiunile despre principiul vizualităţii din programul oniric. Mai mult decât atât, deşi îşi clamează, în diversele lor luări de cuvânt teoretice, apetenţa pentru real, poeţii din Grupul 80 nu sunt câtuşi de puţin preocupaţi să „redea” la modul documentarist filmul realităţii, ci poetizează, fară a face neapărat din vis un „principiu legislativ”, la fel ca şi autorii din prima promoţie experimentalistă, în conformitate cu tehnica viziunii şi a configuraţiilor, supunând realul unor serii de permutaţii şi aranjamente. „Limbajul poeziei – scria în aceasta ordine de idei Mircea Cărtărescu – pare a fi făcut nu pentru descrierea lumii, ci a ochiului care o vede (…), dar aş merge mai departe şi aş spune că, dacă limbajul poetic este cu adevărat o anatomie simbolică a ochiului vizionar, în schimb poezia, al cărei raport cu limbajul poetic este cel între limbaj şi vorbire, între potenţializare şi actualizare – poezia fiind expresia vie a limbajului poetic – este o anatomie a viziunii f celui ochi. De aceea poezia va descrie nu ochiul, ci, concavă şi inversată pe retină, lumea văzută de el”[84]. În termeni destul de asemănători se exprima şi Nichita Danilov, care, încercând să definească specificitatea liricii optzeciste, arăta că poetul (care pare să ne propună filmul cotidianului) „poate să filmeze de la distanţă sau de aproape. Să insiste asupra unor detalii, să ne vâre sub ochi o anumită realitate, după care să treacă la altceva. Ochiul lunecă de-a lungul clădirilor: pereţi scorojiţi, geamuri, perdele, copaci, vânt. Nori, praf, maşini. Un om care citeşte un ziar, un om care stă în cap în camera sa de lucru în faţa maşinii de scris. Guri care strigă. Mâini care se agită, uşi trântite. Un hohot de râs. Artistul nu comentează şi nici nu e nevoie să comenteze asupra celor înregistrate de privirea sa. Văzul său «nu e doar o oglindă neutrală şi indiferentă», ci o oglindă activă care interpretează văzând şi vede interpretând. El nu priveşte cu ochii, ci, prin intermediul ochilor, priveşte cu conceptele. (…) Ochiul artistului este un ochi al minţii, «capabil să perceapă esenţele». Realitatea nu este văzută, «filmată» oricum, ci dintr-un anumit

84 *Mircea Cărtărescu, Realismul poeziei tinere, în Competiţia continuă, ed.cit., p. 181.*

unghi de vedere”[85]. În mai mare măsură chiar decât pentru Mircea Cărtărescu, lumea apare aşadar pentru Nichita Danilov ca o textură de semne asupra cărora ochiul „textualizant” exercită un act de „lectură”, o hermeneutică sui-generis care are drept consecinţă „rearanjarea” percepţiilor, „gomarea” unei ordini şi instaurarea alteia, într-un mod perfect analog cu producerea textului, care presupune „citirea”, „ştergerea” şi „rescrierea” – urmându-i, dintr-o asemenea perspectivă, pe onirici şi pe poeţii obiectelor. Încă şi mai apropiaţi de ideile din programul oniric se dovedesc autorii promoţiei ’8o atunci când se vor angaja în direcţia explorării miraculosului ce se ascunde în spatele spectacolului cotidian, ceea ce implică tocmai reinstaurarea literaturii în metafizic. Astfel, Simona Popescu va constata că „realul este (…) la rândul său, plin de convenţii sau, mai bine zis, fondului nostru aperceptiv îi corespunde un sistem de relaţii destul de simplu, de stereotipizat”[86], aşa că poetului i se impune modificarea sistemului de conexiuni dintre interioritate şi exterioritate, trecerea de la reacţia monologică la una dialogică şi plurivocă, iar de la perspectiva unică, atemporală, la poliperspectivă, simultaneitate, instantaneitate. Ceea ce înseamnă, în fond, că „poezia realului” – aşa cum o înţelege Simona Popescu – nu este „transcriere”, ci „interpretare”, „reformulare” şi „remozaicare”, presupunând permutări şi combinaţii operate la nivelul materiei elementare a senzaţiilor şi impresiilor sau, într-un singur cuvânt, „rescriere” a lumii, textualizare a acesteia. Şi „întrucât poezia banalului este mereu pândită de pericolul banalităţii”, ea nu trebuie să se înfăţişeze ca o simplă colectare de recuzită contemporană, ci să se întemeieze pe un „efort vizionar” de înţelegere a lumii „ca organism viu”, şi nu doar în „anatomia” ei, ci mai cu seamă în „fiziologia” sa. Încă şi mai tranşant se exprimă Alexandru Muşina, afirmând că poezia cotidianului trebuie să fie şi o poezie a „miraculosului ascuns în banalitatea vieţii”, care să sugereze o nevoie de metafizic ce vine pe linia luărilor de cuvânt ale grupului oniric, fiind vorba nu de a rosti metafizicul, ci de a-l configura, a-l etala prin aglutinări de senzaţii şi sub forma feeriei cotidiene. Dacă „omul modern a pierdut paradisurile imaginare – scrie în această ordine de idei Alexandru Muşina – şi nu mai poate crede în timpul sacru şi în spaţiul sacru care orientau şi valorificau existenţa indivizilor cu mentalitate arhaică”, în schimb, dispoziţia de a semnifica şi de a valorifica i-a rămas nealterată, căci „el nu poate exista în afara acestora, are oroare de inform, de haos”, astfel încât „sacrul nu dispare, ci se topeşte, se ascunde în profan. Sub crusta obişnuinţei, a rutinei, a cuvintelor uzate colcăie o lume mirifică de senzaţii şi sentimente, o realitate feerică”, iar poetul „va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului”[87].

85 *Nichita Danilov, Oglinda activă, în Competiţia continuă, ed.cit., p. 160.*
86 *Simona Popescu, Sensul poeziei, astăzi în Competiţia continuă, ed.cit., p. 187.*
87 *Alexandru Muşina, Poezia cotidianului în Competiţia continuă, ed.cit., p. 134.*

Recursul la obiectual, caracteristic literaturii experimentaliste, are e consecinţă esenţială: epicizarea discursului poetic, care se regăseşte la experimentaliştii de pe toate meridianele; ea a fost şi unul dintre punctele-cheie ale programului oniric, cel puţin pentru Dumitru Ţepeneag. Acesta nu doar avea să afirme în luările lui de cuvânt teoretice că liricul şi onericul se află într-o stare de suspiciune reciprocă, dar (aşa cum va mărturisi peste ani) se manifestă „ca un duşman înverşunat al lirismului (chiar şi în poezie!) sau mai bine zis al subiectivismului poetic de sorginte romantică”, căci – din perspectiva lui – „poetul nu-şi exprimă pur şi simplu sentimentele, ci le pune eventual în scenă pentru a declanşa un efect estetic”[88]. Cert este că – influenţat sau nu de opiniile lui Dumitru Ţepeneag – Dimov evoluează tot mai evident către epic, crâmpeie de epos străbat adesea şi poemele lui Virgil Mazilescu, dar, ceea ce este încă şi mai semnificativ, epicizarea rostirii poetice se manifestă şi în afara grupului, exemplul cel mai semnificativ reprezentându-l poezia lui Mircea Ivănescu, autorul celei mai radicale „erezii” din lirica românească de la sfârşitul anilor ’60: aceea care propunea anecdota cotidiană şi „anti-poezia” drept principiu poetic. Aici se găseşte, *în nuce,* o parte însemnată din programul poeţilor optzecişti ai cotidianului, din ale căror luări de cuvânt teoretice nu lipsesc de altfel pledoariile pentru epicizarea rostirii poetice, aşa cum se întâmplă, de exemplu, în cazul lui Călin Vlasie, care consideră că poetul modern este o victimă a crizei provocate de maşinism, acţionează ca un inadaptabil, se retrage într-o „conştiinţă confortabilă, contemplativă şi meta-istorică”, în timp ce „modul imagistic este condus la polul superior al maximei deschideri asociative”. Trecerea de la modernism la postmodernism este echivalentă, în această ordine de idei, cu trecerea de la maşinism la maşinitate, adică la umanizarea creaţiei tehnice care îşi pierde agresivitatea, ajungându-se la o reconvertire a artificialului în natural. În timp ce maşinismul separa, izola sau înstrăina, maşinitatea „creează sentimentul acut al participării”, „topeşte prea individualul **eu** şi prea lăbărţatul **el** într-un **tu** calm, rezolutiv, integral**; sunt** devine **fiind,** ca şi **eşti,** ca şi **este,** iar **fiind** aparţine unui prezent deopotrivă trecut şi viitor” ’00, în consecinţă, poezia se delirizează, iar eul ultraliric al moderniştilor este substituit de un „eu epic impur” care „gândeşte epic şi simte liric”, devenind necontemplativ, participativ, implicat, integral, expresie a lui **tu** şi **fiind.**

Investigare minuţioasă a circumferinţei, a lucrurilor şi întâmplărilor care survin la mare distanţă de centru, literatura onirică avea să se asocieze în acelaşi timp (ca şi literatura experimentalistă în general) cu o reelaborare a statutului subiectului liric / personajului, care se vor apropia tot mai mult de tipologia omului-margine. „Noul real”, ca şi noul statut al subiectului uman coexistă însă – aşa cum am arătat – la scriitorii experimentalişti cu o nouă

88 Dimov, Ţepeneag, op. cit., p. 248.

viziune asupra limbajului, la care s-au referit în luările lor de cuvânt teoretice atât Dimov, cât şi Ţepeneag. Am văzut că autorul *Deschiderilor* intuia necesitatea trecerii de la poetica simbolului la aceea a semnului, vorbind despre o „teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rând) o viaţă de sine stătătoare, adică de a opera cu ele în calitate de elemente reale şi întregi şi nu în calitate de simboluri”. Ceea ce este perfect în spiritul unei poetici a „circumferinţei”, căci refuzul unui semnificat transcendent, care devine inteligibil prin intermediul simbolului, presupune existenţa unui spaţiu poetic în care fiecare „punct de pe cerc” îşi poate aroga la un moment dat dimensiunile unui centru posibil, ajungându-se la acea viaţă de sine stătătoare a cuvântului (Dimov) sau a textului (Ţepeneag) pentru care au pledat oniriştii. Ei se situează şi de data aceasta în avangarda unei mişcări experimentaliste, care avea să ajungă în deceniile următoare la teoriile textualiste, ce abordează, e drept, într-o formă mult mai laborioasă şi mai sistematică, problema „noului limbaj”. Astfel, cartea lui Livius Ciocârlie, *Negru şi alb,* încearcă să surprindă conflictul dintre structura metafizică a simbolului romantic şi materialitatea procesului textual, evidenţiind prezenţa germenilor unei activităţi producătoare de text nesimbolic încă în operele romanticilor, ceea ce va duce, în mod progresiv, pe parcursul unui secol şi jumătate de literatură, la ocultarea funcţiei simbolice a cuvântului, astfel încât, din perspectiva profesorului timişorean, istoria literaturii moderne se confundă cu istoria trecerii de la simbol la semn şi la text. Asemenea germeni sunt „periclitarea identităţii prin acţiunea diferenţei, a lui acelaşi de către altul; contactul nemijlocit cu materialitatea tumultuoasă a realului, travaliul transformator (…) corporalitatea, jocurile limbajului, preeminenţa scrierii asupra vocii, punerea sub semn de întrebare implicit dialogică a propriilor înţelesuri, proliferarea de sens indecidabil, cu neputinţă de domolit în concluzii univoce”[89]. Analizele lui Livius Ciocârlie pun accentul (în spiritul gândirii celor de la *Tel Quel)* pe dimensiunea productivă a semnului şi pe textul înţeles în dimensiunea lui de productivitate. Textul „sfâşie urzeala şi este urma unei rupturi”, el nu reflectă sens, nu poartă sens, ci „proliferează sens pe măsura fabricării sale. Textul se produce pe sine mereu, iar suveica lui este contradicţia menţinută pe tot parcursul, ambivalenţa termenilor, active tot timpul, în ambele sensuri, pe faţă şi pe dos”. Astfel că, pierzându-se transparenţa limbajului simbolic, instituindu-se limba opacă a semnelor, textul va funcţiona ca un mecanirm de maşinat serii nesfârşite se sensuri, „între părţile lui, iar nu între niveluri, ca în vechea structură, sclipesc reflexe şi se încinge un joc – sintactic şi semantic –, la sfârşitul căruia înţelesul rămâne incert. Căutarea sensului, sinuoasa rătăcire în labirint, aduce cu sine dispersarea eului pe firele ţesăturii sau, mai bine zis, aşteptarea sensului îl

89 Livius Ciocârlie, *Negru şi alb,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 9.

schimbă pe cititor într-o Penelopă, care, fară odihnă, destramă şi ţese altfel, iarăşi şi iarăşi, acelaşi văl" 101.

O opoziţie tranşantă între poetica simbolului şi cea a semnului op erează şi Marin Mincu în *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică,* în care criticul semnalează analogia perfectă dintre teoretizările lui Ion Barbu şi abordările teoretice contemporane, ceea ce permite lectura liricii barbiene dintr-o perspectivă textualistă, concretizată într-un sistem de „axiome" pe baza algoritmizării logico-matematice, în timp ce inventarierea „figurilor" prin'care textul se autoreprezintă marchează trecerea de la o hermeneutică tradiţională (întemeiată pe simbol) la o interpretare de tip semiologic, adică la o hermeneutică a semnelor. Şi, odată cu această trecere, travaliul artistic se converteşte într-o acţiune pur operaţională, într-o „manipulare de semne", care vine exact pe linia teoretizărilor lui Derrida despre (auto) devenirea semnificantului. Căci, departe de a se mai raporta la un semnificat transcendent, acesta devine „productivitate", maşinare de infinite virtualităţi semantice, care au substanţa evanescentă a simulacrului, sau (ceea ce înseamnă acelaşi lucru) o producţie de nimic, nimic care dobândeşte (în virtutea acelei dimensiuni „cosmetice" a scrierii despre care vorbeşte tot Derrida în *Farmacia lui Platou)* aparenţele fiinţei.

O altă intuiţie esenţială a lui Dimov este legată de corporalitatea cuvântului / limbajului, căci, exact în spiritul abordărilor textualiste de mai târziu, poetul are revelaţia „unui limbaj multidimensionat, devenit adică un fel de depozit de lucruri în sine", anticipându-i pe Marin Mincu şi pe Gheorghe Crăciun. Astfel primul dintre aceştia vorbeşte despre limba perfect opacă a textului, figurată printr-un element de „decor": edificiul, a cărui trăsătură izbitoare o constituie „alveolaritatea". Format din „plinuri" şi „goluri", el produce o înfiorare stranie, mai ales datorită „alveolelor", care sunt „interstiţii", „ferestre de neant intercalate în aparenta soliditate a realului". Mai mult decât atât, aceste „alveole" sunt „vorbitoare", „pline de sens", reprezintă „nişte punţi care ar putea permite sinteza visată între palpabil şi existent". Se ajunge astfel la sugestia unui alfabet alveolar, de o marcată corporalitate, constituit din volume şi mase care accentuează materialitatea semnului ce se închide astfel în propria lui imanenţă, refuzându-şi structura deschisă spre metafizic a simbolului. Despre corporalitatea semnului a vorbit, de asemenea, Gheorghe Crăciun pentru care „corpul cuvântului originar se sprijină direct pe corpul uman, căci metafora e garantată în primul rând de posibilităţile analogice şi combinatorii ale simţurilor, de un antropocentrism somatic imanent" '03. Semnele sunt înţelese de autorul *Frumoasei fără corp* ca nişte depozite inepuizabile de semnificat, a cărui actualizare implică o scufundare în corporalitatea materiei semnificante prin mişcări ce antrenează mai degrabă simţurile decât inteligenţa. Temeiul unei asemenea operaţii

semiotice rezidă într-o dialectică a „corpului” şi a „literei” (sinonimă aici cu un „spirit al poeziei”, cu un cod retoric sau un canon) care poate să genereze asemănarea ori diferenţa, de vreme ce „atunci când litera domină corpul, când îl înfrânge şi-l subsumează, literatura e asemănătoare”[90], în timp ce orice extensiune a corporalului, orice presiune exercitată de acesta asupra literei sunt producătoare de diferenţă.

Dacă adăugăm la toate acestea intuiţiile legate de „productivitatea” textului ce „se face de unul singur”, prezente în luările de cuvânt ale lui Dumitru Ţepeneag, putem constata lesne că, în articolele lor, publicate, cele mai multe, la sfârşitul anilor ’60, oniricii schiţează, de fapt, elementele unui program experimentalist minimal, care vor fi dezvoltate şi îmbogăţite pe parcursul deceniilor următoare, mai întâi prin teoria textualistă a lui Marin Mincu (urmat apoi de Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu sau Bogdan Ghiu), apoi prin luările de cuvânt ale poeţilor optzecişti ai cotidianului ce aveau să-şi spună postmodernişti. Căci – am spus-o şi o repetăm – marea mutaţie care a survenit în evoluţia fenomenului poetic românesc nu s-a produs nicidecum la începutul anilor ’8o, ci odată cu neoavangarda de la sfârşitul anilor ’60, care a dat tonul unei mişcări literare experimentaliste, plasate sub semnul acelei „estetici a tranzitoriului” despre care vorbea Matei Călinescu şi care se continuă – sub o formă sau alta – până în s: ricta noastră contemporaneitate, confirmând ceea ce afirma cândva, pe urmele neoavangardiştilor italieni, Marin Mincu: faptul că experimentalismui este „stilul culturii actuale”. Iar singurii teoreticieni ai acestei literaturi experimentaliste au fost, până în anii ’8o, scriitorii din grupul oniric.

Rămâne greu explicabilă, în această ordine de idei, ciudata lipsă de receptivitate cu care au fost privite de critica românească atât noţiunea de experimentalism, lansată de Marin Mincu încă în 1986, la concurenţă cu cea de postmodernism, cât şi contribuţia teoretică a oniriştilor la configurarea unei poetici experimentaliste. Cauzele sunt, fără doar şi poate, multiple. Este vorba, mai întâi, de entuziasmul cu care a fost acceptată la noi, începânc cu a doua jumătate a deceniului al nouălea, conceptul de postmodernism (care a devenit aproape instantaneu sinonim cu acela de optzecism), chiar dacă termenul suferă (aşa cum, de altfel, s-a spus de atâtea ori) de o lipsă de precizie care îi transformă conţinutul de la un teoretician la altul, nefiind câtuşi de puţin clar dacă el desemnează o epocă istorică marcată de prăbuşirea gândirii raţionaliste (aşa cum afirma Arnold Toynbee), un fenomen strict cultural (aşa cum consideră Lyotard sau Habermas), un stil, un curent artistic, o ideologie, un avatar al avangardismului (Matei Călinescu) sau doar un „cod pentru acel tip de jocuri copilăreşti care plac «postpublicului» „(Claude Rowson). La fel de discutabile sunt şi legăturile postmodernismului

90 *Ibid.,* p. 336.

cu lumea şi arta modernă (noţiunea de modernism fiind, de altminteri, la fel de incertă şi de alunecoasă) cu care este privit fie într-un raport de continuitate, fie de discontinuitate. „Reprezintă oare postmodernismul, spre exemplu – se întreba în această ordine de idei David Harvey – o separare clară de modernism, ori este doar o revoltă în cadrul modernismului împotriva unei anume forme de «înalt modernism» (…)? Reprezintă oare postmodernismul un stil (…) sau ar trebui să-l privim strict ca pe un concept caracteristic unei anumite perioade (caz în care rămâne să dezbatem dacă s-a născut în anii ’50, ’6o sau ’70)? Posedă într-adevăr un potenţial revoluţionar prin virtutea opoziţiei sale la orice formă de metanaraţiune (inclusiv marxismul, freudismul şi toate formele gândirii iluministe) şi atenţiei deosebite acordate «altor lumi» şi «altor voci» care fuseseră de mult timp înăbuşite (femeile, homosexualii, negrii, popoarele colonizate care îşi au propria lor istorie)? Sau reprezintă, pur şi simplu, comercializarea şi introducerea în cotidian a modernismului şi o reducere a aspiraţiilor deja calomniate, simbolizate de acesta la un eclectism de piaţă de tip *laissez-faire,* «orice este acceptabil»? Şi considerăm a fi legată ascensiunea sa de o restructurare radicală a capitalismului, de naşterea unei societăţi «postindustriale», privindu-l drept «arta unei ere inflaţioniste» sau drept «logica culturală a capitalismului târziu» (aşa cum ne-au sugerat Newman şi Jameson)?”[91]

Căci una dintre particularităţile cele mai frapante ale noţiunii de postmodernism este aceea că ea nu exprimă decât ideea instaurării într-un „după” incert, într-un „sfârşit al istoriei” confortabil (ca la Fukuyama) sau, dimpotrivă, coşmaresc şi alienant (ca la Baudrillard). Iar dacă este posibil să descoperim în modul în care acest termen se raportează la conceptele de modernism / modernitate şi alte virtuale semnificaţii, acestea par să fie legate de o intensificare (radicalizare) a ideii de schimbare, de un „extaz” al tranzitoriului şi, odată cu aceasta, al noţiunii de efemeritate, date implicit ca aspecte particulare ale modernităţii. Deoarece, aşa cum arătase încă Baudelaire, modernitatea „reprezintă ceea ce este tranzient, trecător, neprevăzut; este o jumătate a artei, cealaltă fiind eternă şi imuabilă”, plasându-se astfel sub semnul „modei”, care constituie, după Baudrillard, „mai mult decât frumosul”, aşadar fascinantul. Modernismul ar reprezenta, dintr-o asemenea perspectivă, triumful fascinantului asupra frumosului, triumful „modei” care implică schimbarea perpetuă, disoluţia permanentă, astfel încât „a fi modern – consideră M. Berman – înseamnă a face parte dintr-un univers în care, după cum afirma Marx, «tot ceea ce este solid se topeşte în aer» „. Iar postmodernismul pare să înlocuiască ideea de modă printr-o „hipermodă”, raportându-se, simultan, la un „hiperviitor” şi la un prezent care deja a fost depăşit (aşa cum sugerează particula *post),* fiind un fenomen solidar cu stările

91 David Harvey, *Condiţia postmodernităţii,* Editura Amarcord, Timişoara, 2002, p. 50.

de „estaz”, de „prea mult”, care definesc, după Jean Baudrillard, lumea „sistemelor” saturate, apărându-ne astfel ca o excrescenţă „metastatică” a modernismului.

Noţiunea de experimentalism ni se pare, de aceea, mai verosimili., dar şi mai cuprinzătoare decât aceea de postmodernism, căci ea îşi poate integra, bunăoară, toate acele manifestări literare care nu se mai înscriu în tradiţia modernismului interbelic (ca, de pildă, lirica lui Dimov), dar pe care un Mircea Cărtărescu le inventariază totuşi cu suspiciune, deoarece i se par – din perspectiva categoriilor lui Hassan – „nepostmoderne”. În fapt, ceea ce autorul *Levantului* consideră a fi postmodem nu acoperă decât o parte a unei mişcări experimentaliste mult mai diverse, anterioare cu cel puţin un deceniu faţă de primele manifestări ale Grupului 80, ce n-a făcut decât să se înscrie în continuitatea valului neoavangardist de la sfârşitul anilor ’60, pe care însă, atunci când nu l-a ignorat pur şi simplu, l-a privit mai curând cu condescendenţă. Aşa s-a ajuns la acea echivalare optzecism-postmodernism, împărtăşită de majoritatea zdrobitoare a criticii, care a creat iluzia unei rupturi în raport cu tradiţia interbelică produsă abia odată cu apariţia promoţiei postmoderniste a lui Cărtărescu. Şi e de remarcat că singurul care se plasase iniţial pe alte poziţii, exprimându-şi rezervele faţă de noţiunea de postmodernism şi definind experimentalismul drept stilul culturii actuale, Marin Mincu, accentuează acum, nu tocmai fericit, asupra elementele r textualiste din lirica ’80, vorbeşte despre o promoţie textualistă (idee mai lesne de combătut, pe care adversarii săi de idei au ştiut să o speculeze în favoarea lor), pentru ca, ulterior, să se ralieze cel puţin parţial opiniei gen *rale, calificând poezia optzecistă drept textualistă şi postmodernă şi lăsând deocamdată în suspensie conceptul de experimentalism, care ar fi fost totuşi o armă mult mai redutabilă decât textualismul în confruntarea sa cu proaspăta şcoală postmodernistă, generată de Cenaclul de Luni, şi tutelată, mai mult sau mai puţin vizibil, de N. Manolescu. Atitudinea echivocă a singurului teoretician coerent al experimentalismului nu va face astfel decât să acrediteze şi mai mult ideea unei literaturi (neo) moderniste, anterioară anilor *8o şi tot mai accentuat anacronică în raport cu postmodernismul promoţiei ’80, o literatură căreia îi sunt asimilaţi, cu o rea-credinţă bătătoare la ochi, aproape toţi exponenţii neoavangardismului (oniricii nu fac excepţie) din anii ’60.

O asemenea confuzie a fost generată, în mare măsură, firește şi de o anumită inerţie a criticii, care, tributară încă impresionismului călinescian, moşteneşte, odată cu lipsa de apetit pentru noutate şi experiment a „divinului critic”, şi judecăţile de valoare ale acestuia asupra fenomenului poetic dintre războaie, care privilegiază modernismul mai „temperat” al unui Arghezi, Blaga şi poate chiar Barbu, se arată total insensibile la aspectele radical

novatoare din lirica lui Bacovia şi minimalizează activitatea grupărilor avangardiste. Apare astfel prejudecata (implicită în discursul critic al epocii) potrivit căreia ar exista o poezie „majoră”, avându-şi modelele în „monştrii sacri” ai interbelicului, pe care le urmează cu mai multă sau mai puţină fidelitate poeţii metafizici ai şcolii stănesciene, şi o alta „minoră”, căreia îi vor fi asimilaţi experimentaliştii de la sfârşitul deceniului al şaptelea, percepuţi ca un fel de generaţie l6o „second-hand”, ce urmează tradiţia „dubioasă” (estetic, dar şi ideologic vorbind) a avangardismului. Nici proza experimentalistă nu se bucură de o receptare mai fericită, reproşându-i-se, mai mult sau mai puţin explicit, îndepărtarea de o altă paradigmă „majoră”, aceea a povestirii mimetice. Şi e semnificativ că această viziune se va modifica doar odată cu explozia optzecismului (precedată de o mai justă percepţie a avangardelor interbelice), ai cărui moştenitori legitimi vor fi declaraţi (chiar dacă modelele acestora trebuie căutate mai curând pe alte meridiane) autorii generaţiei lui Cărtărescu. Ceea ce face ca, încă odată, prima promoţie experimentalistă, cea a oniricilor, să fie expediată în planul al doilea al fenomenului literar, fiind omologată cel mult ca „literatură alternativă”.

Direcţii şi linii de evoluţie

Una dintre principalele caracteristici ale oricărei literaturi experimentaliste este diversitatea. Cu toate acestea, în tabloul de ansamblu al experimentalismului pot fi decelate câteva linii principale de evoluţie, care se regăsesc, vreme de cinci decenii, în creaţia poetică a tuturor promoţiilor experimentaliste. Ceea ce pare să confirme opinia lui Jean Baudrillard că lumea actuală (şi cultura acesteia) reprezintă lumea „de după dialectică”, în care salturile calitative nu mai sunt cu putinţă, iar aşa-zisul progres este reductibil la acumulări de ordin cantitativ. Şi pentru că experimentalismul este în esenţa lui acelaşi pe toate meridianele, ni s-a părut util să raportăm, ori de câte ori a fost putinţă, mişcarea experimentalistă românească la manifestări similare în plan european, câteva importante repere teoretice oferindu-ne, dintr-o asemenea perspectivă, cartea lui Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun,* consacrată mişcării italiene de neoavangardă, cunoscute sub numele Grupul 63.

Poezia obiectelor. Epicul

După ce dobândeşte conştiinţa rostogolirii sale implacabile pe circumferinţă, actantul liric îşi pierdea, în poezia neoavangardistă de la sfârşitul anilor ’6o, orice veleităţi prometeice sau faustice, producându-se ceea ce teoreticienii experimentalismului italian numeau „reducerea eului ca

producător de semnificaţii”. Această reducţie – sublinia Cornel Mihai Ionescu – constituie principala premisă pentru o „poetică a obiectelor”, al cărei precursor a fost, în contextul liricii europene, Francis Ponge. Din perspectiva poetului francez, prezenţa obiectelor, „evidenţa lor concretă, densitatea lor, cele trei dimensiuni ale lor, partea lor palpabilă, existenţa lor de care sunt mai sigur decât de a mea proprie, toate acestea sunt singura mea raţiune de a fi, pretextul meu la drept vorbind”[92]. Căci drama căderii din centru sfârşeşte prin a genera, mai mult decât un acut sentiment al alienării, o stare de perplexitate ontologică, de dubitaţie anxioasă, legată de angoasa profundă a unei subiectivităţi lirice care nu mai are certitudinea propriei existenţe, resimţită ca precară şi chiar îndoielnică. Poeţii experimentalişti (iar activitatea *Novissimilor* e cât se poate de semnificativă în această privinţă) vor ajunge astfel la ideea unei „poetici a obiectelor” legată de explorarea fertilă a circumferinţei şi de contactul nemijlocit cu materialitatea realului, care este perceput acum în el însuşi şi în „obscenitatea” lui superlativă, iar nu ca o textură de simboluri ce fac inteligibil metafizicul, ca în poezia „de cunoaştere” a moderniştilor. „Nu e posibil – scria, în această ordine de idei, Luciano Anceschi – să dizolvi obiectele în conştiinţă, întrucât obiectul este totdeauna o construcţie liberă, imprevizibilă, care scapă gnoseologiei de tip mentalist. Încrederea în prezenţa obiectelor ar putea constitui sursa unei poezii care devine trup, care poate fi văzută şi atinsă. Nicio renunţare la obiecte, nicio *hantise d’abolir*; o poezie *în re,* nu o poezie *ante rem. U, °*7 Relaxându-şi tensiunea spre met? fizic, poezia va avea acum drept miza „recunoaşterea realităţii” (aşa cum spunea Angelo Guglielmi), „totala demistificare a realului, o redescoperire a lui în «neutralitatea» lui originară, de «gradul zero», o captare a lui «dincoace» mai înainte de orice operaţie de valorificare „. Şi, la fel ca în Noul Roman Francez – cu care poezia obiectelor are suficiente puncte de convergenţă, această nouă priză asupra realului presupune o ipostază umană specifică: *voyeur*-|*i*|, a cărui privire încearcă să regăsească realitatea în starea ei de inocenţă primordiala”, dar şi o anumită ştiinţă de a privi, care extrage lucrurile din textura conexiunilor stabilite prin obişnuinţă, le integrează în conexiuni insolite, în configuraţii pline de stranietate. O asemenea ştiinţă de a privi este în legătură cu funcţia „textualizantă” a ochiului (prezentă, mai târiiu, şi în teoretizările optzeciştilor), ce dezmembrează şi reasamblează la nesfârşit substanţa realului, care devine materia unor serii infinite de permutaţii şi combinări, o „lectură” sau o „hermeneutică”, astfel încât poezia obiectelor va presupune cu necesitate experimentele optice, cultivarea voită a unor „disfuncţionalităţi de percepţie” care să proiecteze asupra realităţii unghiuri insolite de reflectare. Lucrurile vor deveni, în felul acesta, perfect izomorfe cu semnele în totalitate opace ale

92 *Apud* Cornel Mihai Ionescu, op.cit., p. 110.

unei scriituri corporalizate şi ilizibile (prin urmare, semnele unui „text”), iar realitatea devine „materie” în sensul cel mai strict al cuvântului, e închisă în sine, refractară la orice semnificat transcendent. Este calea pe care vor merge, pornind de la experienţa artistică a avangardelor interbelice, şi poeţii români ai obiectelor: George Almosnino, Vasile Petre Fati, Constantin Abăluţă, Gheorghe Grigurcu, cărora li se vor adăuga ulterior reprezentanţii noii poezii epice”, căci „obiectul nu înseamnă neapărat corpul material palpabil, ci poate fi un eveniment sau o activitate; obiectul poate fi sursă sau finalitate a unui act sau poate fi chiar acest act. De aceea poetica obiectelor reprezintă printr-un aspect al ei un mod de a reabilita gestul epic în creaţia poetică”[93]. O asemenea reabilitare a epicului devine vizibilă în context românesc la sfârşitul anilor ’60, odată cu teoretizările oniricilor şi cu anecdoticul cotidian promovat strălucit de Mircea Ivănescu. Această linie va fi urmată în deceniile următoare de poeţii optzecişti ai cotidianului (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coşovei, Alexandru Muşina, Romulus Bucur), regăsindu-se ulterior în eposul lumpen al lui Ioan Es. Pop sau în reportajele mizerabiliste ale Grupului 2000 (Marius Ianuş, Domnica Drumea, Dan Sociu, Bogdan Perdivară etc.).

Onirism şi vizionarism

Ca şi „poezia obiectelor”, producţia poetică a oniriştilor implică acceptarea resemnată a rostogolirii din „centru” şi explorarea „circumferinţei”, unde pot interveni la tot pasul feeria, fabulosul, mirificul. Întâlnim şi aici „experimentele optice”, care însă de data aceasta funcţionează după logica visului, se concretizează în viziuni şi configuraţii alcătuite în conformitate cu principiul vizualităţii teoretizat de Dimov şi întemeiate pe jocurile savante de lumină şi de culoare, care pot fi receptate ca tot atâtea semnale ale metafizicului. Preocuparea pentru fenomenul oniric se manifestase, de altfel, şi în contextul altor mişcări literare cu caracter experimentalist, iar un bun exemplu în această privinţă ni-l furnizează tot literatura neoavangardistă italiană. „Fabula onirică – adică visul – arăta în această ordine de idei Eduardo Sanguinetti – poate deveni astfel o structură exemplară, cu ajutorul căreia conştiinţa contemporană îşi poate reprezenta în modul cel mai convingător resortul mental al naraţiunii (…) Stilul unei asemenea proze va mima aluziv limbajul visului, folosindu-se de un lexic regresiv, de o subvorbire oniroidă şi de o sintaxă deficientă”[94]. Chiar dacă procedeele pe care le enumeră scriitorul italian diferă, în mare parte, de tehnica vastelor diorame dimoviene, esenţială rămâne această preocupare pentru logica visului, ceea ce dovedeşte că eforturile grupului oniric în

93 Cornel Mihai Ionescu, op.cit., p. 112.
94 *Ibid.,* p. 87.

direcţia unei noi literaturi nu erau câtuşi de puţin izolate în context european şi se regăsesc în interiorul altor mişcări cu caracter experimentalist. Iar influenţa oniricilor (Dimov, Mazilescu) asupra promoţiilor următoare va fi una constantă şi de lungă durată. Din mantia lor se trag lirismul vizionar şi metafizic al câtorva poeţi optzecişti de notorietate (Ion Mureşan, Nichita Danilor), vizionarismul „schizo" al lui Paul Daian sau Ionel Ciupureanu, himerismul lui Vasile Baghiu, ca şi o bună parte din poezia „asianică" a Grupului 2000 (Claudiu Komartin, Dan Coman, Teodor Dună, Ştefan Manasia etc.). Oarecum înrudit cu demersurile poeţilor din grupul oniric este, în strictă contemporaneitate, vizionarismul lui Cezar Ivănescu sau Mihai Ursachi, care urmează însă tradiţia romantismului, fiind mai aproape de Novalis, Jean Paul sau Poe decât de tehnica picturii suprarealiste, al cărei model încercau să-l transpună în plan literar onirişti.

Tentaţia deriziunii

Creaţie a omului socratic, literatura experimentalistă se asociază, aşa cum am văzut, cu o exacerbare a conştiinţei teoretizante şi a spiritului critic. Autorul experimentalist reflectează asupra actului artistic, încearcă să exercite asupra acestuia un control permanent, substituie fluxul tumultuos al transei sau inspiraţiei printr-o luciditate superlativă. În această ordii e de idei, Luciano Anceschi sublinia, bunăoară, că grupul *Novissimilor* reprezintă „o generaţie în care spiritul critic este foarte puternic", în timp ce creaţia lui pozitivează actul critic, căruia îi acordă creativitate şi capacitate de invenţie. Faptul determină – arăta Cornel Mihai Ionescu – „preponderenţa crescândă a discursului programatic prin care opera de artă devine un exemplar de poetică", exprimând „deplasarea energiei creatoare şi a momentului creativităţii din actul creaţiei în cel critic". În acelaşi timp însă, scriitorul experimentalist are tendinţa de a se detaşa de lumea propriilor sale fantasme, pe care o va supune bagatelizării şi deriziunii, astfel încât „eposul" inde la fiecare pas să se transforme în comedie a existenţei, dar mai cu seamă a literaturii, care se reduce, în cele din urmă, la propria ei parodie. Această tentaţie a deriziunii se face prezentă la toate promoţiile experimentaliste: o regăsim în „antipoezia" Iţii Mircea Ivănescu, în ironia romantică a lui Mihai Ursachi, la Emil Brumaru şi Petre Stoica, în *Levantul* lui Mircea Cărtărescu (care încearcă să ridice parodicul până la dimensiunile unei „arte majore") şi în poezia colegilor lui de generaţie, pentru a-i regăsi ultimele avataruri la „umoriştii" promoţiei 2000 (Constantin Acosmei, V. Leac, Mugur Grosu).

Poezia confesivă

Poezia confesivă a experimentaliştilor se particularizează prin faptul că aduce în prim-plan imaginea omului-margine, care şi-a pierdut statutul de „fiinţă metafizică”, trăieşte mai mult la nivelul senzaţiilor decât al stărilor afective şi suferă „teroarea somaticului”, descoperind mizeriile sexualităţii şi ale cărnii în suferinţă. Nu întâmplător această poezie a fost iniţial apanajul câtorva poete (Angela Marinescu, Nora Iuga), în ale căror poeme ochiul „disfuncţional” (textualizant) nu se mai fixează câtuşi de puţin, ca la poeţii obiectelor sau ca în eposul anecdotic al lui Mircea Ivănescu, asupra lumii exterioare, ci devine introspectiv, scrutează viaţa plasmelor feminine, rostogolirea din centru identificându-se aici cu căderea într-o feminitate resimţită drept margine. În poezia feministă a Grupului 90 (Saviana Stănescu, Rodica Draghincescu), această viziune avea să fie dezvoltată cu mijloacele parodiei groteşti, pe linia acelei „strategii a uzului şi abuzului parodic al reprezentării femeii din cultura de masă” despre care vorbea Linda Hutcheon, pentru ca lirica promoţiei următoare (Elena Vlădăreanu, Miruna Vlada, Oana Cătălina Ninu) să transforme corpul / sexul într-o sursă de oroare şi de dezgust. În felul acesta ajungându-se la formula poemului „extrauterin” despre care vorbeşte Miruna Vlada într-un text cu caracter de „program” (dacă nu chiar de manifest) publicat în revista *Paradigma.*

Poezia de limbaj. Textualismul

Întemeindu-şi perspectiva pe premisa că limbajul şi-a pierdut orice capacitate de a denumi sau de a semnifica, teoreticienii experimentalismului au învestit cuvântul cu o nouă funcţie. „Limba – afirmă, în această ordine de idei, Angelo Guglielmi în cunoscuta sa luare de cuvânt intitulată *Avangardă şi experimentalism* – ca reprezentare a realităţii este de acum un mecanism dereglat. Totuşi, scopul scrisului rămâne recunoaşterea realităţii. Dar cum va putea să se efectueze? Limba care a instituit până în prezent raporturi de reprezentare cu realitatea, situându-se faţă de aceasta într-o poziţie frontală, de oglindă în care ea se reflectă în mod direct, va trebui să-şi schimbe punctul de vedere, să se mute adică în inima realităţii, transformându-se din oglindă reflectoare într-un minuţios înregistrator al proceselor, chiar şi al celor mai iraţionale de formare a realului; sau, continuând să rămână la exteriorul realităţii, să pună între ea şi aceasta un filtru prin care lucrurile amplificându-se în forme halucinate să se dezvăluie. Aceasta este operaţia esenţială a noului experimentalism.” ”0 Prin urmare actul producerii seianificantului se identifică acum cu semnificatul, operaţiune care poate fi înţeleasă ca o trecere dincolo de limbaj a subiectivităţii, ce îşi refuză cu obstinaţie orice atribut stabil, orice închistare într-o formulă lingvistică, revendicându-şi aproximativul, indecidabilul, procesualitatea, metamorfoza. Iar posibilităţile

limbajului de a servi ca material poeziei, elaborarea textului ca atare şi autoreferenţialitatea semnificantului devin teme poetice. Într-o asemenea direcţie au mers poezia lui Şerban Foarţă, urmat ulterior de o parte a promoţiei ’8o (Ion Stratan, Ion Flora, Matei Vişniec, Petru Romoşan, Aurel Pantea), dar şi căutările Grupului 2000 în legătură cu elaborarea unui limbaj „de unică folosinţă” (Dumitru Crudu, Adrian Urmanov, Andrei Peniuc, Răzvan Ţupa). În formele sale cele mai radicale, această poezie de limbaj se confundă cu textualismul, care, departe de a fi o formă întârziată de modernism, are manifestări similare în cadrul unor mişcări experimentaliste europene. De altfel (mai ales într-o parte a criticii americane), s-a sugerat ideea că textualismul ar reprezenta o primă faza a postmodernismulu care „derivă din ideile lui Barthes şi Derrida şi e de orientare lingvistică, adică textuală”. Acum, „atacului împotriva noţiunilor de «limbaj», «reprezentare», «subiect» i se adaugă marea importanţă acordată «jocului liber» (extensia «la infinit» a jocului reciproc al semnificaţiilor, în absenţa «semnificanţilor transcendenţi» şi a sensului metafizic) şi intertextualităţii”. De aceea pare mai verosimilă ipoteza ca textualismul şi „poezia cotidianului” (pentru care pledează poeţii ce şi-au spus postmodernişti) să fie subordonate conceptului mai cuprinzător de experimentalism şi unei viziuni existenţiale de factură apocaliptică. Analogia cu grupul experimentalist italian al *Novissimilor poate* fi semnificativă şi dintr-o asemenea perspectivă, căci în interiorul acestuia se disting manifestări uneori aparent divergente, dar similare oarecum direcţiilor care se conturau în literatura română a anilor ’80. Este vorba mai întâi despre o „poezie a obiectelor”, care tinde să evolueze spre epic, în paralel cu care însă se cristalizează totodată o „action poetry” care se înrudeşte în spirit cu textualismul, căci pune accentul pe facerea poeziei, care îşi creează sensul pe baza unei acţiuni, se produce ca o patologie a limbajului şi descoperă o soluţie în împingerea către paroxism a acesteia în vederea unei revelaţii care are ca efect „dezastrul”. Textualismul a însemnat aşadar o formă particulară de experimentalism; teoretizată şi practicată iniţial de Marin Mincu, ea a avut destul de puţini adepţi declaraţi (Gheorghe Iova, Bogdan Ghiu), dar influenţa pe care a exercitat-o, începând cu anii ’80, asupra producţiei poetice româneşti rămâne cu totul semnificativă. Ultimele sale sechele pot fi decelate la reprezentanţii Grupului 2000, începând cu *Paginile* Elenei Vlădăreanu şi sfârşind cu *Corpurile româneşti* ale lui Răzvan Ţupa.

Începuturile experimentalismului (1965-1980)

Strălucirea şi suferinţele modernismului. Un antropocentrism disperat

nichita stănescu

Evoluţia poeziei româneşti spre experimentalism începe odată cu angoasa căderii din centru, continuă cu investigarea marginilor, a circumferinţei şi culminează cu un patos al ex-fundării (des-temeierii) care marchează triumful perspectivei apocaliptice întemeiate pe nihilocentrism şi pe conversia mişcării centrifuge, a „căderii din", într-o mişcare centripetă, ce are drept obiectiv nihilul transformat în obiectul unei „noi religiozităţi" thanatofile şi thanatocratice.

Teroarea „rostogolirii pe cerc" se făcea simţită, de altfel, încă în lirica interbelică. Un bun exemplu în acest sens l-ar putea constitui „poezia provinciei" (şi mai cu seamă Bacovia, primul mare poet român a cărui creaţie stă sub semriul apocalipticului), căci, mai mult decât un topos poetic, provincia reprezintă aici o categorie ontologică, e o figurare a marginii şi a marginalităţii, a „circumferinţei". Prin urmare „târgul" atât de des invocat în această lirică ar putea fi privit ca o replică a periferiei caragialiene (altă „margine"!), situată în interstiţiul dintre civilizaţie şi barbarie, ca şi casa lui Jupân Dumitrache, care stă cu faţa către oraş şi cu spatele spre maidan, constituindu-se într-un „cerc" de-a lungul căruia fiecare punct reprezintă reflexul parodic al centrului. Aici, existenţa nu mai este trăită, ci doar simulată, se converteşte într-o succesiune de automatisme groteşti, a devenit simplă „mecanică", aşa cum se întâmplă la Ion Minulescu („în oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână / Un bătrân şi o bătrână, / Două jucării stricate, / Merg ţinându-se de mână") sau Demostene Botez („Pe strada-n care au ieşit căţei şi slugi / Trec în rând recruţii tunşi şi clăpăugi / îngânând din gură un cântec de ostaş / Ce deşteaptă case goale prin oraş"). Viaţa a devenit, aşadar, odată cu căderea pe cerc, aparenţă şi simulacru, iar subiectului uman nu-i mai rămâne decât să se îndoiască de propria lui existenţă: „Ce mai este?… Cărţi de noapte/ Mai citesc şi-mi pare că sunt viu" (Bacovia). Această stare de dubitaţie anxioasă solicită cu necesitate prezenţa „confirmatorilor", prin intermediul cărora ego-ul încearcă să dobândească proba propriului fapt de a fi. *Şi,* în această ordine de idei, femeia bacoviană, în faţa căreia actantul liric execută de atâtea ori mişcările unui mimus absurd, joacă, fară îndoială, rolul unui confirmator a cărui tăcere nu face decât să tensioneze până la paroxism starea de îndoială. Dar supremul confirmator este, în spaţiul agonic al poeziei bacoviene, vorbirea. Aici exişti în măsura în care vorbeşti, dar însuşi limbajul tinde să-şi piardă calitatea de confirmator, căci el nu se poate constitui într-o rostire coerentă, rămâne o emisie de vorbe lipsite de noimă, un automatism. Nu doar existenţa, ci şi identitatea stă însă în această lume sub semnul îndoielii. Starea de interregn, situarea între civilizaţie şi natură generează acum o criză acută de identitate: târgul e invadat de vegetaţie, tinde să se

topească în circuitul energiilor cosmice (ca la Fundoianu), e resimţit ca străin, „jidovit” (ca la Bacovia), populat de prezenţa „oamenilor în uniformă”: Prin târgu-nvăluit de sărăcie / Am întâlnit un popă, un soldat…” (Bacovia). Aici, uniforma are, de altfel, tendinţa de a lua locul epidermei: resimţindu-ş. Acut vacuitatea interioară, subiectul uman va ostenta o identitate „de împrumut”, o cvasiidentitate, o mască socială, prin intermediul căreia „cinele” este redus la un „ce”. Astfel încât uniforma intră şi ea în categoria confirmatorilor ineficienţi, care mai mult infirmă decât afirmă o identitate. Iar târgul capătă tstfel tot mai mult aspectul „circumferinţei diforme” a cercului „imperfect”, unde guvernează haosul şi absurdul. În consecinţă, el se va plasa, ca şi mahalaua caragialiană sub semnul unei licenţiozităţi absolute: aici, „sepulcrele” sunt violate, canapeaua din altar invită la concupiscenţă, trecătorii sunt gata să se gâtuie unul pe celalalt: „Acum ne-om gâtui, tovarăşi! / El – om flămând, eu – om sătul” (Bacovia). Această licenţiozitate nu mai păstrează însă nimic din veselia (fie ea cât de gregară) a carnavalului caragialesc. Ea reprezintă descărcarea unor dejecţii vitale, expresia unei vitalităţi „excrementiale”, bântuite de coşmarul propriei entropii. Epuizarea acestor energii bestiale dobândeşte forma cremaţiunii apocaliptice; viaţa a devenit, în conformitate cu principiul entropiei, energie calorică, iar târgul se transformă într-un crematoriu terifiant, care reduce viaţa la plasmele anorganice şi la carbon.

Astfel încât rezultatul unor asemenea explozii degradate de energie vitală nu poate fi decât scrumul, ce reprezintă ultimul reziduu al vieţii, noianul eschatologic de negru invocat de Bacovia. Iar după producerea catastrofei entropice, după ce a fost golită de substanţa vitalului, ca urmare a rostogolirii pe circumferinţă, lumea târgului dobândeşte aspectul unui relicvariu, al unui „muzeu al pustietăţii şi deşertăciunii”, aşa cum sunt panoramele bacoviene sau „casa din Mangalia” evocată de Vinea: „Pe prag zebrat de drumuri vechi / la Pontul Euxin / casa cojită de crepuscul / e o epavă mai mult / fară leagăn, fără cuvânt”. Provincia despre care vorbesc poeţii interbelici având astfel, mai ales la Bacovia, configuraţia unui *mundus* apocaliptic şi solidarizându-se cu ideea unei lirici a marginii, care se va manifesta mai pregnant în lirica de după război, asociindu-se cu poetica textului. Iar pe măsură ce ideea de „margine” devine tot mai conştientizată, aşa cum se întâmpla la autorii ultimei promoţii poetice, paradigma bacoviana capătă, din ce în ce, dimensiunile unui „model absolut”.

În anii ’60, trecerea dinspre o poezie încă simbolizantă, marcată de teroarea căderii din centru, spre poetica semnelor şi a textului se facea simţită în lirica generaţiei lui **nichita stănescu** pe măsură ce reprezentanţii acesteia îşi epuizau în cărţile lor de început elanurile adolescentine şi sentimentul jubilaţiei vitaliste. În această ordine de idei, cele *11 elegii* fixează

magistral anxietăţile provocate de conştiinţa rostogolirii pe circumferinţă, balansul neliniştit al unei conştiinţe prinse între fascinaţia textului şi utopia metafizică a modelului antropocentric. Aşa cum pe bună dreptate observa Ştefania Mincu, *Elegiile* reprezintă „un sondaj nou şi original în profunzimea legăturii dintre om şi cuvânt, un fel de fenomenologie a spiritului întreprinsă în domeniul poeticului (…) o cină de taină spirituală, un dialog al sinelui cu sine, care îşi are epicitatea, momentele sale şi concluzia sa în final, aşezată ca o opţiune derivată din descoperirea pe viu a condiţiei fundamental elegiace a odiseei omului în cuvânt”[95]. Cu menţiunea că o asemenea „fenomenologie” a verbului este integrată de Nichita Stănescu în rama unui discurs ce se propune în acelaşi timp ca o cosmogonie, teogonie şi antropogeneză, tinde să se articuleze într-o viziune totalizatoare şi, prin urmare, metafizică a fiinţei (într-o „metanaraţiune”), înfăţişându-se ca o variantă modernă la poemele „didactice” ale Antichităţii, dar şi ca un demers în direcţia Cărţii mallarmeene. În consecinţă, discursul stănescian din *Elegii* va fi unul hermetic, de vreme ce autorul face apel la limbajul „simbolurilor originare”, un limbaj emblematic, exprimând acea ordine a universului ştiută numai de iniţiaţi, situându-se astfel în continuitatea liricii barbiene şi neasumându-şi deocamdată obscuritatea generată de „deschiderea” permanentă a operei, refuzul fixării ontologice, ambiguitatea. În această ordine de idei, transcriind angoasa căderii pe circumferinţă şi aspiraţia recuperării centrului, simbolistica *Elegiilor* se leagă de reprezentările punctului central, care este originea, principiul fară formă şi fără dimensiuni, indivizibil, constituind imaginea Unităţii primordiale, ce produce prin „iradiere” lumea, evocat în *Elegia întâia,* a dedalizilor. Este vorba aici de starea anterioară trecerii Verbului în manifestare, când (potrivit *Evangheliei după Ioan)* „Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul”, Logosul identificându-se astfel cu Tatăl şi fiind cuprins în tăcerea Tatălui, laolaltă cu virtualităţile tuturor lucrurilor, ale tuturor limbajelor, discursurilor şi semnelor. „Dar mai important – consideră Ştefania Mincu – este momentul revelării situării subiectului uman în interiorul cuvântului”, iar „în interioritatea aceasta perfectă sălăşluieşte o altă interioritate, aceea a fiinţei umane, la rândul ei dată doar ca posibilitate…) Şi de aici condiţia primordială a omului, care, dintr-odată, se descoperă într-un spaţiu ce are numai interioritate, nu şi exterioritate” ”2. Astfel încât logocentrismul viziunii stănesciene implică antropocentrismul; starea paradisiacă a verbului este totodată starea paradisiacă a omului, care coincide cu plasarea în centru, situându-se antitetic în raport cu rostogolirea pe cerc, care se produce odată cu trecerea în planul manifestării. În ipostaza lui de dedalid, poetul va fi, prin urmare, un constructor de „arcanc”, de „labirinturi” ce tind să se constituie în echivalentul stării de virtualitate a logosului, ceea ce presupune ocultarea

95 Ştefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis şi poiein,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991, p. 268.

tuturor sensurilor, reducerea limbajului – prin de-semnificarea vorbirii ca manifestare – la simpla posibilitate de a semnifica. Iar labirintul va fi – într-o asemenea ordine de idei – o figurare a textului înţeles ca un potenţial de energie semnificantă care, prin mişcările „viclene" ale scrierii (orice drum prin labirint este o „şerpuire", adică o scriere), îşi amână la nesfârşit producerea sensului. Astfel încât există o convergenţă între starea de început a cuvântului şi „începutul experienţei proprii a subiectului în cuvânt" (pe care punea accent Ştefania Mincu), tocmai fiindcă viziunea poetului este simbolizantă, se întemeiază pe legea analogiei şi proclamă, în spiritul hermetismului, concordanţa deplină dintre macro şi microcosmos. Iar drumul prin labirint nu presupune încă asumarea rostogolirii pe cerc, ci, dimpotrivă, se leagă de aspiraţia menţinerii în „punctul central" prin actul textualizării, căci, deşi textul este doar un simulacru de manifestare, o manifestare de nimic, el face cu putinţă totuşi prelungirea la nesfârşit a momentului anterior izbucnirii în exterioritate. Se schiţează astfel coordonatele unui antropocentrism disperat prin care subiectul liric încearcă să reacţioneze la angoasa prăbuşirii pe circumferinţă şi să facă abstracţie de efectele „morţii lui Dumnezeu şi a metafizicii", angoasă a căderii, dar şi a expresiei, astfel că perspectiva lui Nichita Stănescu prezintă unele puncte de incidenţă cu cea a lui Beckett, pentru care există o condamnare a fiinţei umane la expresie, iar, pe de alta parte, dorinţa de expresie este vanitoasă, întrucât „nu e nimic de exprimat, nu e nimic prin care s-ar putea exprima ceva". Poezia lui Nichita Stănescu exprimă, la rândul ei, aceeaşi oscilaţie neliniştită între dorinţa de a exprima şi conştiinţa unui vid al expresiei, al limbajului, al posibilităţii acestuia de a semnifica. Şi, întocmai ca la Beckett, o relaxare a acestei tensiuni este posibilă, dar soluţia nu mai este, ca la autorul lui Godot, primordial existenţială, concretizată într-o artă a refuzului absolut, care, aşa cum arată Nicolae Balotă, „după ce încetează să mai fie reprezentativă, după ce nu mai are ce exprima (…) nu mai are voie să exprime cu bună ştiinţă nici Nimicul, propriul ei neant interior"1'3 (…), ci o soluţie „de limbaj", legată de intuiţia textului ca labirint şi a poetului în ipostază de dedalid, ceea ce face cu putinţă, aşa cum am spus, amânarea căderii din centru sau, odată ce rostogolirea pe circumferinţă, s-a produs efectiv recuperarea centrului, ca în *Elegia a opta. Hiperboreeana.* Aici, poetul vehiculează cu simbolistica axei cosmice, invocând „nordul extrem", aşa-numita „poartă a zeilor", plasată sub semnul zodiacal al Capricornului, căci Hiperboreea pare să fie o reprezentare a „nordului cosmic", a „nordului fiinţial, care (arăta Rene Guenon) „desemnează poarta de ieşire din manifestare şi trecerea spre stările superioare". Simplu punct, izomorf oarecum nadirului barbian, nemanifestat, fără dimensiuni, lipsit de corporalitate, „polul alb din nord", invocat într-un poem din *Oul şi sfera,* nu poate fi conceput decât răsturnat în „oglinda"

manifestării, ca în *Elegia a opta,* sub forma unei proliferări, monstruoase aproape, de puncte materiale, antrenate într-o mişcare browniană, fară început şi fară sfârşit: „oceanul va creşte, desigur, va creşte / până când fiecare moleculă a lui / cât un ochi de cerb va fi, / sau / cu mult mai mare, / cât un trup de balenă va fi. / Voi plonja într-o astfel de apă mărită, / izbindu-mă de brownienele privelişti, / într-o mişcare de spor disperată. / Voi face zigzaguri: lovită / de mări, întunecate, reci molecule / adeptele lui Hercule". Centrul este recuperat aşadar „în oglindă", în punctul opus „nordului fiinţial", adică în universul acvatic al Racului, unde simbolismul tradiţional plasează „poarta oamenilor" pe unde are loc intrarea în manifestare, spaţiu aşadar matricial, solidar cu simbolistica apelor primordiale, evocând maternitatea cosmică, dar şi matrice textuală (izomorfă „literei A" celebrate în cartea *Necuvintelor),* căci orice apă este şi text, în timp ce schema motrice a vortexului sugerează mişcarea permanentă pe care o presupune produsul textual în dimensiunea lui de productivitate, de actualizare a unor serii nesfârşite de virtualităţi semantice. Astfel încât „naşterea" la care face acum referinţă discursul stănescian este naştere întru text, naştere a poeziei (a stării de poezie), da: şi a poetului în dimensiunile lui de fiinţă dedalidă. Adică în ipostaza unui „nou Adam", care (după cum se poate citi în *Cartea Facerii)* dă nume tuturor creaturilor, inventând o „altă limbă", care, chiar dacă nu se confundă cu limbajul adamic, păstrează ceva din energia magic-semnificantă a acestuia, o energie pe care limbajul uzual, limba „de după Babei", a pierdut-o în totalitate. Dar, ceea ce este cu totul semnificativ pentru lirica non-expresiei pe care o practică Nichita Stănescu în faza *Elegiilor,* magia cuvântului funcţionează aici doar ca „energie potenţială", orice actualizare a ei prin rostire degradâ id-o, transformând-o, finalmente, în propria-i „urmă", care arată mai mult decât spune, ajungându-se la un limbaj al etalării şi ostentării (care este limbajul textului şi, în ultimă instanţă, al poeziei), sensul nemaiapărând acum ca un adevăr exterior discursului / scrierii, ci e chiar acel discurs, această scriere, care nu fac în fond altceva decât să-şi etaleze propria tensiune spre articularea indicibilului şi inominabilului, situându-se astfel la jumătatea drumului dintre „revelaţie" şi „nerevelaţie": „Hiberboreea, zona mortală / a maimarilor minţii, / loc al naşterilor de copii de piatră, / din care sculptaţi sunt doar sfinţii. // Hiperboreea, alb, negru, / aur, argint, / revelaţie, nerevelaţie tristeţe / alergând şi orbecăind". Întemeindu-se pe un asemenea limbaj al etalării, actul creaţiei îşi descoperă materia primă în punctul material ce constituie reflexul în oglindă, dâra sau urma corporalizată a „polului hiperborem" şi poate fi privită ca o figurare a semnului, în timp ce punctul său terminu va fi „sfera", respectiv superlativul punctului, opera, ca expresie a totalităţii, generată în urma unui proces care rămâne totuşi cantitativ, şi nu calitativ: „Se arată o sferă cu întunecimi ca munţii, / pe care

păsările stând înfipte-n ciocuri / cu pocnet greu de aripi o rotesc”. Amplificare a punctului, sfera va fi însă, ea însăşi, o formă / operă imperfectă, căci adevărata esenţă a actului creator rezidă nu în operă, ci în acţiunea producerii ei, în „idealul de zbor” pe care îl evocă imaginea păsării şi, în aceasta ordine de idei, produsul creat, textul, nu constituie decât o relaxare provizorie a tensiunii semnificante implicate în creaţie: „desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici, / şi-o aură verzuie prevesteşte / un mult mai aprig ideal”. În acelaşi timp însă, în virtutea antropocentrismului disperat despre care vorbeam la începutul acestor consideraţii, actul poetic devine temeiul unei retorici a arătării şi, dintr-o asemenea perspectivă, sfera devine reprezentare a totalităţii sau, mai exact, a demersului spre totalizare pe care îl presupune orice efort metafizic. Acum, poezia îşi arogă statutul unei noi metafizici, ce îşi are fundamentul în postularea antropocentrismului, pe care îl relevă experienţele fiinţei dedalice, astfel încât, încă din *Elegia întâia*, se conturează o perspectivă clar antropocentrică („aici dorm eu înconjurat de el”). Iar prin intermediul actului poetic, este regăsită, astfel, coerenţa metafizică a fiinţei pe care semnele o reproduc în sensul plastic al termenului, o fac vizibilă fară să o rostească; în acelaşi timp, însă, subiectul uman se caută pe sine, îşi caută propriul centru, propriul „nucleu” pe parcursul unei geste existenţiale care va face pertinent faptul că a căuta este mult mai relevant în ordine ontologică decât a găsi. Acest „centru interior” spre care este orientată vectorial fiinţarea umană este evocat în lirica lui Nichita Stănescu, la fel ca în simbolismul tradiţional, prin imaginea inimii, care – spune Rene Guenon – reprezintă „soarele interior”, este organul forţei centripete conţinând esenţa vieţii, acea (în termenii psihanalizei lui Diel) „pulsiune esenţială” prin care omul se pune de acord cu legea supremă a vieţii. În această ordine de idei, ultima dintre elegiile stănesciene, *Intrare-n muncile de primăvară,* este elegia drumului pe care subiectul uman îl iniţiază spre propria-i inima: „Inimă mai mare decât trupul, / sărind din toate părţile deodată / şi prăbuşindu-se din toate părţile-napoi / asupra lui / ca o distrugătoare ploaie de lavă”. Mai mare decât trupul, inima este – potrivit învăţăturilor tradiţionale – sediul spiritului divin, care „este mai mic decât un bob de orez, mai mic decât un grăunte de orz, mai mic decât un grăunte de muştar, mai mic decât un grăunte de mei, mai mic decât germenele dintr-un grăunte de mei” şi, totodată, „mai mare decât pământul, mai mare decât atmosfera, mai mare decât cerul, mai mare decât toate lumile laolaltă”. Ea se asociază cu simbolistica focului, este „inima în flăcări” din tradiţia mistică, manifestând două aspecte: lumina şi căldura, care iradiază asupra subiectului şi obiectului deopotrivă în calitate de principiu vital, ce asigură legătura subiectului uman cu „inima lumii”. Antrenată într-o mişcare pulsatorie, inima va constitui astfel, în plan uman, analogul perfect al Principiului, din care emană şi în care se reîntoarce manifestarea, astfel încât

drumul spre centru şi călătoria interioară spre propria inimă sunt perfect sinonime. Dar, aşa cum centrul nu poate fi atins sau recuperat decât în oglindă, inima se dovedeşte, la rândul ei, în viziunea lui Nichita Stănescu, intangibilă, impenetrabilă, este ţinta spre care aspiră făptura umană în totalitatea ei şi care nu poate să fie vreodată atinsă, ceea ce face ca existenţa să fie, în aspectul său esenţial, o perpetuă căutare a inimii, a soarelui interior: „Voi alerga deci în toate părţile / deodată / după propria mea inimă voi alerga, / asemeni unui car de luptă / tras din toate părţile simultan / de o herghelie de cai biciuiţi". Tangibil cu adevărat se dovedeşte pământul în ipostaza lui de „uter cosmic", de pachet energetic germinativ prin a cărui acţiune virtualităţile eului trec în manifestare. Aşadar, pământul reprezintă aspectul corporalizat al Principiului, tot aşa după cum, în *Elegia a opta*, sfera constituia corporalizarea „polului hiperboreean", în interiorul unei viziuni care tinde să anuleze orice distanţă dintre macro şi microcosmos: „A te sprijini de propriul tău pământ/ când eşti sămânţă, când iarna / îşi lichefiază oasele ei albe şi lungi / şi primăvara se ridică. // A te sprijini de propria ta ţară / când, omule, eşti singur, când eşti bântuit / de neiubire, / sau pur şi simplu când iarna / se descompune şi primăvara / îşi mişcă spaţiul sferic / asemenea inimii / din sine însăşi spre margini". Pământul va fi postulat acum drept „ţară" a făpturii umane, trecându-se astfel de la universul transparenţelor acvatice din *Elegia a opta* la opacitatea elementului teluric, care, în ipostaza lui de materie semnificantă, sugerează tocmai limbajul gestual, gimnic al „arătării" şi, prin urmare, al textului: „dar mai înainte de toate, / noi suntem seminţele, noi suntem / cei văzuţi din toate părţile deodată, / ca şi cum am locui de-a dreptul într-un ochi, sau un câmp, pe care-n loc de iarbă / cresc priviri". Metafizica arătării din *Hiperboreeana* s-a convertit aici într-o antropogeneză şi într-o antropologie, în mod evident antropocentrice; definindu-se esenţialmente ca o făptură aflată în permanentă căutare a propriului centru, omul este, în acelaşi timp, o fiinţă condamnată la expresie şi semnificare, având la îndemână limba opacă a etalării, care arată, dar nu rosteşte metafizicul, îl indică în calitate de „urmă", de prezenţă-absenţă. Învestită cu valenţele unei noi metafizici, poezia va căpăta astfel dimensiunile unei ontologii a fiinţei „şterse", „slăbite", „îndepărtate", prin care poetul *Necuviinţelor* încearcă să conserve un orizont antropocentric, resimţit ca fragil, precar, problematic, născut din anxietatea prăbuşirii iminente pe circumferinţă.

Semnele antropocentrismului disperat din *Elegii* se regăsesc şi în *Laus Ptolemaei,* unde opoziţia dintre „raţiune" şi „bunul-simţ" este opoziţia pe care o operează înţelepciunea tradiţională între creier şi inimă. Dacă inima este, aşa cum am văzut, sediul „forţei centripete" şi al inteligenţei intuitive, creierul este, din perspectiva esoterismului, organul forţei centrifuge şi al inteligentei de tip discursiv. În această ordine de idei, el (sublinia Rene Guenon) „nu joacă

în realitate decât un rol de transmiţător”, conducând la o cunoaştere mediată care percepe lucrurile „ca în oglindă”, în timp ce inima va fi instrumentul unei cunoaşteri directe, imediate, întotdeauna adevărate şi, de aici, al unei ştiinţe intuitive care – din perspectivă stănesciană – este ştiinţa lui Ptolemeu ce afirmă, la rândul ei, caracterul „secundar”, aşadar intermediar al gândirii / cunoaşterii discursive: „el spune / bunul-simţ este pricina raţiunii. // El se mai osteneşte să mai adauge că / raţiunea este intermediară / între bunul-simţ tânăr/ şi bunul-simţ bătrân. // El recomandă: / a da curs bunului-simţ / înseamnă a da curs adevărului mare”. Elogiul lui Ptolemeu este generat însă în „didactica” lui Nichita Stănescu de anxietatea căderii „pe cerc”, de spaima „năvălirilor barbare”, „barbar” fiind nu doar refuzul ideii de ordine, de coerenţă, pe care o presupune orice sistem metafizic, ci şi limbajul opac, onomatopeic al textului, situat la antipodul limbajului simbolic care face transparentă ordinea metafizica a lucrurilor şi semnelor: „Mă aflam pe o terasă de pierdere / pe timpul nopţii, cu luna acoperind jumătate / din cer. / Dacă nu s-ar fi văzut oarecari / constelaţii / noaptea, cerul ar fi fost un omoplat / roşu. / Linia marii. Un tun trăgând / împotriva nu ştiu cărei năvăliri barbare. / Şi cartea mea care nu apăruse încă, / şi consolarea mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu. // (…) Las veniri de nave cereşti, de corăbii / strigând la vederea noastră **uk! uk**! / sau Vef! Vef! / ceea ce n-are niciun înţeles pentru noi / care gândim cu gânduri / şi vorbim cu vorbe”. Lumea incoerentă a „barbariei” este un produs al gândirii disociative, ţine prin urmare de registrul „creierului”, căruia îi va fi opusă „ştiinţa inimii” ce se întemeiază nu pe demonstraţia logică, ci pe credinţă, care nu are însă, în acest context, conotaţii mistice, referindu-se la libertatea subiectului de a interpreta axiologic datele cunoaşterii, astfel încât ştiinţa de tip ptolemeic este dezvoltarea unui credo, într-un registru pe jumătate grav şi pe jumătate burlesc: „Eu cred că pământul e plat / asemenea unei scânduri groase, / că rădăcinile arborilor îl străbat / atârnând de ele-n gol, cranii şi oase, / că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc / şi nici nu răsare acelaşi soare, / ci tot altul după noroc / mai mic sau mai mare. / Eu cred că atunci când sunt nori / nu răsare nimic şi mă tem / că s-a sfârşit definitiv cu şirul de sori / lunecând dinspre iad spre eden”. Poezia ca metafizică dobândeşte astfel valenţe distincte în raport cu viziunea din *Elegii*; acum ea are caracterul unei „rescrieri”, e reinterpretarea unui text anterior, născută dintr-un relativism gnoseologic care postulează adevărul multiplu sau (ceea ce este acelaşi lucru) absenţa unui adevăr ultim, astfel încât metafizica devine interpretare, iar poetul se transformă într-un om al hybrisului, în accepţiunea pe care i-o dă acestei sintagme Gianni Vattimo referindu-se la *Uebermensch*-\i| lui Nietzsche. Acesta este agentul unei demascări care vizează nu aproprierea adevărului, ci explicitarea producerii de minciună, dar hybris-ul – scrie

Vattimo – nu este numai ceea ce interpretarea descoperă în spatele dogmelor şi al valorilor morale metafizice, este şi activitatea însăşi a acestei descoperiri, astfel că orice interpretare va fi purtătoare de hybris şi se va caracteriza, în consecinţă, prin violenţă, dar e vorba aici de o paradoxală violenţă nonviolentă, adică pătrunsă de ideea relativismului implicit în orice demers hermeneutic, potrivit principiului formulat de părintele lui Zarathustra în *Ştiinţa veselă:* „A continua să visezi ştiind că visezi". Tocmai o asemenea violenţă nonviolentă a interpretării e dată şi în antropocentrisul stănescian din *Laus Ptolemaei,* unde unilateralitatea purtătoare de hybris a actului de interpretare / rescriere este temperată şi relativizată prin ironie, prin alternarea registrului grav cu registrul parodic, astfel încât poemele din volum îşi vor conţine, în cele din urmă, propria parodie, dar nu ca rezultat al unei pasiuni „nimicitoare", specifice mai curând momentului post-optzeci al poeziei româneşti, ci ca expresie a unui antropocentrism „minimalist" care îşi ostentează propria precaritate, de data aceasta supravieţuirea paradigmei antropocentrice fiind asigurată cu ajutorul unei retorici a depotenţării care este analogul, în plan poietic, al gândirii slabe teoretizate de Vattimo. Poezia stănesciană apare, în această ordine de idei, drept expresia unui antropocentrism disperat, care anunţă deplasarea liricii româneşti către un orizont al experimentalismului subordonat modelului existenţial nihilocentric. Căci, dacă perspectiva antropocentrică a poetului este încă solidară cu paradigma modernităţii, instituită odată cu Renaşterea, şi chiar dacă *11 elegii* este o carte ce se revendică de la modelul „marilor naraţiuni" metafizice, autorul poetizează adesea în spiritul experimentalismului, iar *Laus Ptolemaei* se întemeiază pe ideea unui antropocentrism „depotenţat" care e mai aproape de orizonturile „gândirii slabe" decât de paradigmele forte ale modernismului.

Explorarea circumferinţei. Poezia obiectelor

i

george almosnino, vasile petre fati, constantin abăluţă

În context românesc, lirica lucrurilor s-a manifestat în interiorul poeziei experimentaliste de la sfârşitul deceniului al şaptelea, simultan cu experimentul oniric. Spre deosebire însă de onirici, poeţii obiectelor (Almosnino, Fati, Abăluţă, Grigurcu) nu şi-au susţinut demersurile novatoare printr-un aparat teoretic, iar poietica lor e dată implicit, în texte ce se îndepărtau semnificativ de retorica revolută a modernismului. Astfel, poezia lui **george almosnino** înregistrează cu minuţiozitate disfuncţionalităţile unei priviri care a devenit „nefirească" şi percepe lucrurile din perspectivele cele

mai neobişnuite, este o privire „din spate”, fascinată mai mult de reversul decât de aversul obiectelor, încercând să descopere „urzeala” ascunsă a realului, conexiunile şi configuraţiile: „Odăile sunt goale/ şi din spatele jilţului înalt / capul bunicii, cucernica lână, / nu aduce nimic din primăvara / sturzului mort” (*Primăvara sturzului).* Alteori, vederea devine fragmentară, decupează secvenţe din filmul realului (decupajul constituindu-se într-o tehnică opusă configuraţiei), se focalizează asupra unui detaliu şi, pe măsură ce îşi restrânge aria, câştigă tot mai mult în intensitate. Disfuncţionalităţile privirii se asociază în asemenea texte cu o conştiinţă acută a alterităţii (omul şi lumea sunt – prin raportare unul la celălalt – „altele”), ceea ce este în legătură cu un presentiment al textului care este, în mod esenţial, alteritate. Căci – scrie, în această ordine de idei, Livius Ciocârlie – printre „germenii” activităţii producătoare de text se numără, înainte de toate, „periclitarea identităţii prin acţiunea diferenţei, a lui *acelaşi* de către *altul11*, astfel încât, în poemele lui George Almosnino, sentimentul înstrăinării şi conştiinţa alterităţii sunt în legătură cu funcţia textualizantă a ochiului, care transformă lucrurile şi lumea în text: „Prea străin tu ziua şi noaptea ceas / cotrobăit cu douăzeci şi patru de întrebări/ şi una singură necesară/ la intrarea-n grădină doare / mâna care ţine umbrela de soare după care te poţi ascunde / când se face inventarul celor ce pleacă înainte de stingere / la internatul de fete şi la cel de băieţi despărţite” (*Prea străin…).* De activitatea „ochiului textualizant” ţine şi percepţia alterată a distanţelor, care face ca departele şi aproapele să se convertească unul în celălalt şi ca spaţiul să devină incert, problematic, să provoace anxietate, în timp ce obiectele încep să terorizeze: „poate că apa s-a încălzit în pahar / dar afară plouă / şi somnul îmi aduce aceeaşi nelinişte / ca drumul / până la fereastră sunt o sută de ani de-ntuneric / până la unghiile mâinii / o oră de dragoste / poate că apa o să-ngheţe-n pahar / mai devreme decât ne gândim / dar nu ştiu decât / să mă rostogolesc din pat / până la piciorul mesei // mi-e frică de scaunul acela / pe care mi-am pregătit / hainele de duminică” *Şi somnul ca drumul).* Sub acţiunea privirii care „mătură” suprafeţele lucrurilor, spaţiul va suferi, de altfel, metamorfoze terifice, pierzându-şi verticalitatea, se aplatizează la nesfârşit, transformându-se într-o filă înscripţionată, pe când „maşina de scris” invocată în acest context sugerează caracterul de „mecanism inuman” al semnificantului textual: „cerul alb ca o lopată aruncă-n geamuri bulgări albi / în casa în care dorm copiii / bate o maşina de scris / cineva încearcă să-mi trimită o scrisoare / eroarea unei libelule sau zborul unei ore / pe o placă fotografică rămas / camera ce nu-şi mai încape între ziduri/ este o uşă de negăsit/ un tifon îmbibat în iod / exilată în trupul tău / musteşte o lumină roşiatică // cum ţipă marginea trotuarului la trecerea unui tramvai // ce poate fi mai greu de suportat / decât o imensă câmpie” (*Drumul spre boxa de la subsol).* Acest „compiex al câmpiei”

exprima oroarea de text, de lumea bidimensională a semnelor, care a dobândit aspectul unui osuar uriaş, e o colecţie de relicve, de obiecte mumificate, printre care, redus la dimensiunile operatorului textual, subiectul uman s-a contaminat el însuşi de „mecanica” textului, căpătând aspectul manechinului umanoid sau al marionetei dezarticulate: „Vestitorii vor veni, / vor veni poate la noapte/ şi glasul sturzului mort/ bunica nu şi-l aminteşte. / Degeaba o hrănim cu grăunţe / ţintuită în jilţ / cu faţa spre miazăzi/ şi o obligăm să cânte / sub ameninţarea pistolului-mitra ieră” *(Primăvara sturzului).* Poemul e conceput acum după reţeta oniristă a configuraţiilor, dar fară luxurianţele coloristice ale lui Dimov, „iluminările” din poezia lui Mazilescu sau frenezia textualizantă a lui Daniel Turcea. Căci poetizările lui George Almosnino propun viziuni concepute ca nişte cola e, alcătuite din obiecte-semn de o maximă opacitate, care mai mult absorb lumina decât o reverberează, în timp ce „contorsionarea” expresiei pare să trădeze prezenţa, în interiorul semnului, a unei energii tenebroase, iar sentimentul jubilaţiei în faţa miraculosului este în totalitate inexistent, imaginaţia fiind concepută mai degrabă ca un instrument „diabolic” care construieşte universuri plasate sub semnul derizoriului neliniştitor: „Omul ar vrea să se scarpine în urechi / dar e cu mâinile pe oraş şi trebuie să-l ţină bine până îi vine schimbul / să i-l predea cu proces verbal. / Cei câţiva poeţi din jurul lui / ar vrea să-l distreze vorbindu-i / de fecioara cu părul de aur / născută din pântecul lunii… / Omul îi trimite la dracu şi se agaţă / mai vârtos cu mâinile de oraş şi-l tine / şi-l ţine gândindu-se la schimbul / care întârzie pe drum probabil” *(Cu mâinile pe oraş).* Există, în asemenea texte, o anumită „monotonie” a fantazării, viziunile par să se nască din mişcările unei imaginaţii „obosite”, astfel încât culoarea visului va fi, la George Almosnino, îndeosebi cenuşiul, decorurile sale fiind ex-sanguinate, lipsite de cromatismul frenetic al oniricilor „pur sânge”: „între aceste linii de orizont/ trecerea se face egal / de la pământ la lună de la lună la pământ / fară o singură picătură de sânge” *(Dacă toate).* Analogul acestei fantazări / textualizări dezabuzate, care e pătrunsă mereu de sentimentul propriei sale precarităţi, este, în planul experienţei cu lucrurile, „fuga spre zero”, legată de prezenţa ipostazelor meschine ale nimicului, ce sugerează ideea unei „totalităţi negative” care se naşte dintr-o percepţie acută a vidului şi dintr-un apăsător plictis ontologic: „Să adunăm / doi cu trei / şi să scădem / cinci / aceasta e porunca // Apoi putem să ne jucăm / cu cercurile alergând prin iarbă. / Dacă vrem / ne putem urca în copaci – / amenda nu se plăteşte / (…) Până la Paris sunt douăzeci şi cinci de degete / până la mare / doar patru // Pasăre fară pene, cine / bate la uşa cu unghia?” *(Joaca).* Subiectul liric nu întârzie să-şi descopere deficitul de vitalitate, care este, ca la Bacovia, o boală a sângelui: răcindu-se, acesta se converteşte în cerneală, care reprezintă, prin excelenţă, umoarea minus-vitalităţii, scrierea şi moartea dovedindu-se astfel,

ca în teoretizările de mai târziu ale textualiştilor, perfect izomorfe: „Totul depinde de călimări… / şi această femeie nu poate trăi / decât îmbrăcată în cerneală / şi acest cal şi această cheie / care păzeşte o pasăre împăiată. // Totul depinde de călimări, / totul depinde de culoarea cernelii; / aceasta este sărbătoarea / şi singurul gest de pudoare” *(Depinde).* Plecând de aici, poetul va transcrie aventurile imersiunii într-o lichiditate thanatizată, descoperind magia cernelii şi a scrisului, prin care lucrurile trec din realitate în textualitate, adică în moarte: „Am căzut în mare/ şi m-am transformat în iarbă. / Peşti lucitori muşcau din mine / şi mureau imediat. / Deodată cei rămaşi / au început să se izbească de maluri şuierând: E un om printre noi / morţii ne stau mărturie” *(în mare).* „Peştele dulgher”, invocat în contextul acestei mitologii a acvaticului, va constitui, prin urmare, o figurare a scriptorului, agentul trecerii nimicitoare a lucrurilor în semne, intrând el însuşi sub incidenţa „legii necruţătoare” a textului care îşi anihilează autorul: „Mi-am adus aminte de cele câteva ore / pe care le-am petrecut în mare. / Atunci am aflat povestea peştelui dulgher. / Era un peşte respectat şi iubit / făcea leagăne de copii şi paturi de nuntă. / (…) Toate acestea până-ntr-o zi / când o femeie şi-a aruncat trupul în mare / tulburând liniştea locuitorilor. / Atunci toţi au vrut s-o spânzure / şi l-au chemat pe el să construiască spânzurătoarea. / A venit încet şi rotindu-se împrejurul femeii / a repetat acele cuvinte pe care nimeni / nu şi le aminteşte prea bine / şi care au fost dăruite pescarilor. / Târziu, i-au găsit trupul înfipt / într-o aripă de ancoră” (*Peştele dulgher). Elegiile* vor fi, la rândul lor, poeme ale albului „vampiric”, care reprezintă culoarea morţii dar şi a paginii neinscripţionate. El e analog cu starea de latenţă a lumii şi a limbajului, astfel încât „studiile în alb” ale lui George Almosnino se nasc dintr-o nostalgie a stării de increat şi surprind fenomenul dezarticulării lucrurilor prin scrierea lor, regresul cuvintelor spre propriile lor virtualităţi: „iarna totul în alb pur / deznodământ pentru seceta acelei veri albe / casele crengile copacilor grele de alb geamurile / poartă nefirescul lor alb prezent şi-n cuţite / albe pălăriile şi alb părul femeilor / neascuns de basmale de ce / mâinile mele roşii pe pervazul ferestrei închise / prietene îngrijitor de lebede aduci / în casa mea încălzită frigul”. Astfel încât acţiunile „ochiului disfuncţional” nu fac, în cele din urmă, decât să „textualizeze” realul, iar poezia obiectelor capătă la George Almosnino (ca şi la alţi poeţi ai lucrurilor) conotaţii textualizante, propunând o viziune a lumii „ca text” ce anticipează teoretizările de mai târziu ale textualiştilor.

Aceeaşi trecere de la poezia obiectelor la o perspectiva textualizantă, legată de prezenţa „ochiului disfuncţional”, se face simţită şi în lirica lui **va sile petre fati**. Aici, văzul textualizant dobândeşte aspectul „vederii de sus” care duce la aplatizarea lucrurilor şi la transformarea lumii în pagină, în timp ce dispoziţia de a genera text se corelează cu cucerirea locurilor înalte, care

permit „lectura” realului: „Să urci la cafeneaua aeroportului, sus, / în vreme ce afară ploaia e ca vechile egipţiene. / Să deschizi uşa, şi astăzi e o zi, / Cineva să vorbească despre pianele Storck / Mai frumoase ca ţestoasele oceanului. / Aeroportul miroase a mere coapte, a ursoaică / Obosită, a lingouri. / Mâine voi uita locul acesta şi pe cei care mă privesc acum. / Afară păsări stranii se lovesc de ferestrele mari, orbite de lumină” (*Cafeneaua aeroportului).*

În viziunile poetului, construite după principiul configuraţiilor, lucrurile au tendinţa ciudată de a se reduce la suprafeţe şi sunt dotate cu o energie absorbantă neobişnuită, identificându-se astfel cu materialele (hârtia, papirusul) care pot servi de suport al operaţiei de înscripţionare. Astfel, pătura roşie”, invocată în poemul *O scară,* sugerează tocmai absorbţia lumii şi, odată cu aceasta, a vieţii în textualitate, ea fiind perfect analogă cu suprafaţa lipsită de adâncime a textului. Prezentă în acelaşi context, „moneda pierdută” este, la rândul ei, în legătură cu pierderea „valorii de schimb” a semnului care nu-şi mai poate comunica decât propria vacuitate semantică: „Scara e pustie, nu se întâmplă nimic aş putea să urc / în odaia de sus, lumina cade acolo / Peste o pătură roşie, pot să uit pentru ce am venit aici, / Gândeşte-te, m-am născut în zodia Balanţei, / Gândeşte-te la strada Capucinilor, / Aici sunt doar scaune mici de lemn, bune pentru demon, / (El cumpăra lucruri de nimic) în piaţa oraşului / Pierdută e moneda de argint printre boturile animalelor, / Scara e pustie la amiază, / Şi eu îmi amintesc o grădină verde cu cai”. Realul nefiind altceva decât o textură de semne, percepţia lui se constituie acum într-un „act de lectură”, astfel că universul poetic al lui Vasile Petre Fati poate lua aspectul laboratorului hermeneutic, înzestrat cu „corpuri de iluminat” şi „aparate optice”, e o lume unde „proteza” tinde să ia locul „organului viu”, iar privirea are nevoie de „anexe artizanale”, subliniindu-se astfel artificiozitatea scrierii şi a textului: „Era un pianist la marginea oraşului, cântând / Ca la marginea mării. În cartierul acela / Tramvaiele porneau de la cinci. Câteva fete de la internat / îi aduceau cele de trebuinţă. / Cu gulere albe, / Ele iubeau gunoaiele oraşului. / Când se întuneca devreme puteai să scrii o scrisoare / în toată regula, despre cum o duce pianistul / De la marginea oraşului, / dacă mai este acolo pe câmp, cu hăinuţa lui de culoarea / iepurilor de casă, / Şi de ce cântă mazurca aceea veselă, înnebunitoare. / Puteam să bem şampanie şi să ne gândim la şepcuţa lui de ceferist / Cu care îşi câştiga existenţa ca un om al tuturor timpurilor / Atunci fiecare îşi scotea lupa lui / Şi-l privea, de departe, pe pianist / cu o mare teamă în suflet” (*Un pianist la marginea oraşului).* Conştiinţa „alogenităţii” ce caracterizează textul în raport cu lumea empirică a obiectelor face ca poetizările lui Fati să fie populate cu reprezentările antropomorfe ale „străinului” şi „îndepărtatului” (aşa cum este „mătuşa din Camciatka”,

invocată într-un poem), în timp ce obiectele cele mai banale dobândesc tot mai mult aspectul semnului vidat de semnificat, devenind „anvelopele” unei semnificaţii absente, cu care „ochiul disfuncţional” alcătuieşte serii nesfârşite de mozaicări. Şi mai semnificativ este faptul că această vacuitate semantică se instaurează odată cu „moartea Tatălui” ca instanţă semnificantă, se leagă aşadar de criza funcţiei simbolice a limbajului şi duce la obturarea privirii, la transformarea textualizării dintr-o „artă a văzului” într-o „artă a pipăitului” care se foloseşte de materia hiperopacă a anvelopelor fară conţinut: „Voi care m-aţi iubit şi m-aţi iubit / Gândiţi-vă la mine ca la un om singur. / Dar acum lăsaţi-mă să ating cu mâna / Pelerina de ploaie a tatălui meu mort. / Ea este acolo, roasă pe margini, / Cu buzunarele umflate de flori de câmp. / Mânecile îi atârnă de o parte şi de alta. / Ai putea să dansezi cu ea / Şi chiar s-o loveşti, / O lovitură năprasnică şi ploaia să se audă pe acoperise / (O, tată, eşti mai slab decât fiul tău!) / Şi încă odată s-o loveşti. / Voi care m-aţi iubit şi m-aţi iubit, / Lăsaţi-mă acolo” *(Pelerina de ploaie*). Jocul cu semnele nu întârzie însă să-şi dezvăluie, şi aici, faţa terifiantă; el este un act nimicitor şi autonimicitor, legându-se, de data aceasta, de imaginea „ochiului devorator” care malaxează realitatea. În timp ce oroarea de text ia aspectul refuzului de fi privit, „citit” şi, în cele din urmă, textualizat, prin care actantul liric încearcă să se sustragă „morţii în text”, pe care o evocă imaginea părului ca metaforă a reţelelor textuale: „Dacă mă vei privi în faţă va fi un semn al cruzimii / Părul tău negru îmi aduce aminte de războinici căzuţi. / E timpul când ziua sfârşeşte / Pe strada Mare Aureliu. / Ah! într-un oraş îndepărtat prietenul meu / Creşte cactuşi ca în vremea / Vechii civilizaţii. / Trebuie să am spiritul tare la căderea serii / Ca o mireasmă îndepărtată, / Dacă nu va fi astfel, spune-mi ce se va întâmpla odată cu aceste poeme? / Sau ţine doar ochii închişi” (*Ochi închişi).*

Într-o bună parte a ei, lirica lui **constantin abăluţă** este una a substanţelor transparente şi a obiectelor reflectorizante, care evocă actul de semnificare. Prezenţa actantului liric, în ipostaza lui de operator textual, provoacă însă, aproape instantaneu, opacizarea suprafeţelor speculare, el devenind, în felul acesta, agentul unui proces de de-simbolizare, care duce la transformarea „universaliilor” (simbolul transparent în totalitate) în „realii”, în semne-obiect din care privirea face materialul unui act pur, a cărui finalitate se află doar în el însuşi: „Mai trece o zi / duc iar priza portabilă dintr-o cameră în alta / schimb iarăşi apa la florile din vază / mă privesc în oglindă şi nu văd niciun chip / în plus atâta timp cât stau în faţa ei / oglinda devine opacă. Simt: chiar ziua care trece trece / doar în apa vazei şi-n curentul electric din priză / pe mine ocolindu-mă” (*Aceleaşi nisipuri).* Ca şi la Almosnino sau Fati, privirea e instrumentul unor experimente optice care vizează conexiunile şi configuraţiile oculte ale realului, examinând lucrurile din unghiuri şi perspective neobişnuite. Ea acţionează asupra distanţelor şi a spaţiului, îl

verticalizează, imprimându-i o mişcare ascensională fară ţintă precisă, legată de aspiraţia de a atinge, în spirit experimentalist, ultimele limite ale experienţei şi ale limbajului: „Singur / şi marea bubuind fară veste / îmi arată că singurătatea e unicul / obiect al genezei/ îmi deschid pleoapele pentru întâia oară / mi le scutur de nisip / şi privesc în zare spre oraşele / care sclipesc depărtate şi mute / ca nişte baloane înălţate de copii” *(Marină într-un creier).* Textualizarea va exprima, în aceasvă ordine de idei, tensiunea din interiorul semnului, care nu mai este „element de limbaj”, căci şi-a pierdut, odată cu sensurile uzuale, funcţia de comunicare, tinzând, în schimb, să devină element de „supralimbaj”, capabil să articuleze indicibilul şi inominabilul. Această tensiune e figurată prin paradoxala „luminescenţă opacă” a textului, care constituie „urma” unei semnificaţii absente şi totodată prezente, manifestându-se ca un „spasm” al rostirii, în tendinţa ei, niciodată actualizată, de a ieşi din ea însăşi, astfel încât producţia textuală se concretizează în irizări şi fosforescenţe, în cuante de substanţă luminescenţă care doar etalează Sensul intangibil, transcendent oricărui act de semnificare: „în cavitatea stâncii s-a strâns apa / privesc suprafaţa lucitoare / mă recreez în gesturile altora / mă odihnesc în pulberea magnetică / a celor care nu mă vor cunoaşte niciodată / pătrund alteritatea clipei următoare / o pată de soare surprinsă pe-o unghie” *(Marină într-un creier).* Alteori, prezenţa actantului liric provoacă o contracţie a spaţiului, distanţele sunt anulate, iar lumea lui Constantin Abăluţă tinde să devină una bidimensională, în timp ce operatorul textual trăieşte cu angoasa „încastrării” sale în materia propriului său produs scriptural, din moment ce contracţia spaţiului e în legătură cu evocarea actului de înscripţionare: „Niciodată n-am avut destul spaţiu şi timp / casele prin care treceam se închirceau / mesele la care scriam deveneau tot mai scunde / prietenii îmi spuneau fiecare câte ceva/ şi se îndepărtau pentru totdeauna” *(îndepărtare).* Practica textuală duce aşadar la înstrăinarea subiectului uman de universul obiectelor; ea este o producţie de nimic şi se asociază în mitologia lui Abăluţă cu motivul „luminii amânate”, care sugerează Sensul intangibil, amânat la nesfârşit, al producţiei scripturale. Aceasta constituie obiectul unui schimb „la mâna a doua”, evocând valoarea „secundară” a semnului care, după ce şi-a pierdut semnificaţiile uzuale, se converteşte în materialul unei comunicări care nu-şi mai exprimă decât propria disponibilitate, niciodată actualizată, de a comunica: „Primăvara întârziam pe sub arbori cu nimicul degetelor în palmă / cristalinul amâna lumina atât cât putea / creierul se ferea de lucrurile prea ascuţite / şi totuşi în fiecare zi de duminică bucuria generală mă scotea / ca pe-o murătură din borcanul de trei ori celofanat / N-am luat niciodată nimic din prima mână / cenuşiul gulerelor făcea din alte străzi aceleaşi străzi / numerele caselor îmi fâlfâiau pe lângă faţă / ca steagurile unor ţări îndepărtate” (*îndepărtare*). În

paralel cu metamorfozele semnului, care a dobândit opacitatea deplină a lucrurilor, se desfăşoară metamorfoza personajului liric, ce şi-a pierdut orice priză asupra realului, se simte la o infinită distanţă de lumea experienţei şi resimte operaţia de textualizare ca pe o activitate sisifică, ca pe un act pur mecanic, deasupra căruia planează o stare de plictis ontologic, pentru a căpăta, în cele din urmă, el însuşi fizionomia semnului, transformându-se în propria sa proiecţie punctiformă pe albul vampiric al materialului scriptural: „în această dimineaţă mohorâtă / privesc antenele de pe terasă cu detaşarea / undei incompatibile survolând prin văzduh / între mine şi lucruri se interpune un ecran făcut din toata plictiseala lumii / mă simt ca o furnică pe cearşaful întins la uscat / neştiind încotro s-o apuc prin transluciditatea delirantă” (*Iarăşi eu şi camera mea).* Rezultatul acestui proces de metamorfoză este omul-text, acoperit, de sus până jos, de semne care au stranietatea cuneiformelor şi a cărui pantomimă grotescă reproduce mişcarea „în toate direcţiile” a semnificantului textual care tinde să-şi actualizeze seriile nesfârşite de virtualităţi semantice. Iar textualizarea stă, de data aceasta, sub semnul „apatiei” ce ia naştere din conştiinţa subordonării faţă de ilimitatul textului, devenind „obsesie textuală”: „Omul apatic merge în toate direcţiile. / Poartă o pelerină cu săgeţi desenate cu cretă. / Face paşi minusculi, pelerina ţiuie uşor. / Are un văr în provincie, misit de cai acum în şomaj. / Are un frate-n Canada, paznic al lacului Ontario. / La o întretăiere îşi pune la întâmplare arătătorul / pe pelerină. Porneşte în direcţia / săgeţii celei mai apropiate. Locuieşte sub un pod, / loc bun de unde trage la ţintă, / spulberă norii cât ai zice peşte” (*Omul apatic).* În acest context, simbolurile tombale evocă „moartea în text”, în timp ce metaforele vegetale sugerează reticulele de semne ale produsului textual, care se configurează după anihilarea scriptorului în propria lui scriitură: „Cu fiecare nor spulberat braţele i se încălzesc mai tare / hei, ca atunci în cimitir lângă tatăl său care sapă gropile / şi-i dă lui iarba de pe deasupra” *(Omul apatic).* Aşa se face că în lirica lui Constantin Abăluţă, operaţia de textualizare se asociază cu reprezentările morţii violente, cu ritualul sanguinar al decapitării transpus într-o cheie parodică. Textul care ia naştere în urma acestui sacrificiu grotesc reprezintă imaginea „răsturnată” a realului, replica în răspăr a ordinii cosmice, care posedă lipsa de autenticitate a simulacrelor: „Băiatul prietenului meu / desenează oamenii începând de la picioare / pantofii adânc scufundaţi în iarbă / pălăria înconjurată de nori şi avioane. / Am schiţat pe-o hârtie un cap de om / şi i-am spus: continuă desenul. / Alexandru a izbucnit în plâns şi a fugit în bucătărie. / Prietenul mi-a spus că din acea zi / nu mai desenează decât iarbă / înaltă înaltă până la nori” (*Alexandru şi oamenii).* Lumea din interiorul spaţiului textual va dobândi astfel aspectul „muzeului optic”, e o lume a lentilelor şi a dioptriilor care deformează obiectele, transformându-le în

propriile lor reflexe diforme. E vorba despre un univers vitrificat, despre o paradoxală „transparenţă opacă” ce evocă vacuitatea semantică a produsului textual. Şi, la fel ca şi „plumbul” bacovian, această substanţă „sticloasă” deţine strania proprietate de se răspândi pretutindeni, astfel încât ea contaminează, în cele din urmă, şi subiectul uman, căruia contactul cu materia textului îi va conferi fizionomia unei marionete de sticla: „Degradeurile umbrei mă ating în fiecare zi / lent răsuflă pălăria din cuier / în oasele feţei simt o amânare // cineva care nu are ce face lucrează în mine / un şomer ce ajustează tâmplăria scheletului / un terchea-berchea ce-şi trece timpul filându-mi dioptriile / un sculptor ratat ce-mi ciopleşte condoleanţele lui/ de-a dreptul în cerebel/ / sunt un şobolan de experienţă / sunt cârtiţa lui pessoa / cel ce priveşte prin mine să-mi dea un semn: / pălăriei să-i inoculeze transparenţa sticlei” (*Pălăria de sticlă).* Conştiinţa difuză a textului şi a textualizării înscriindu-l, în felul acesta, pe Constantin Abăluţă în categoria poeţilor care, fară a fi propriu-zis textualişti, propun o perspectivă „textualizantă” asupra realului, în care sunt implicate mitologia şi figurile auroreflectorizante ale textualismului.

Eposul citadin

mirceaivănescu

Poezia obiectelor tinde să se epicizeze din momentul în care interesul pentru lucruri e înlocuit prin interesul pentru micile întâmplări ale vieţii, ajungându-se la eposul citadin pe care îl va ilustra, în deceniul următor, o parte a promoţiei ’8o. Această poezie este însă magistral anticipată în prima fază a experimentalismului românesc de creaţia poetică a lui **mircea ivănescu.** Rafinat şi discret, refuzându-şi discursul zgomotos şi gesticulaţia truculentă a avangardiştilor demolatori, acesta este totuşi autorul celei mai radicale „erezii” din lirica românească de la sfârşitul anilor ’60: aceea care propunea „antipoezia” drept principiu poetic, căci pentru el, departe de a mai fi „vorbire interioară”, poezia se converteşte în „povestire”, poemele devin anecdote versificate, mici „puneri în scenă”, secvenţe de film de o căutată banalitate, fară nimic din stridenţa dioramelor onirice ale lui Dimov sau din senzualitatea angelic-perversă a domesticelor lui Emil Brumaru, în timp ce lirismul este privit cu suspiciune şi, în cele din urmă, repudiat, căci, departe de a fi expresia unui sentiment, poezia – în viziunea lui Mircea Ivănescu – nu are nicio finalitate exterioară, se confundă cu actul producerii ei, iar locurile comune ale retoricii mai vechi, cu rădăcini îndepărtate în romantism, sunt supuse reducţiei la absurd: „Nu trebuie să povesteşti în poezie – am citit / un sfat către un tânăr poet – deci să nu povestesc / cum foarte devreme, ea se

scoală dimineaţa, şi aşezându-se pe pat / aşteaptă să i se liniştească respiraţia, cu faţa în mâini – / (…) Poezia nu trebuie să fie reprezentare, / serie de imagini – aşa scrie. Poezia / trebuie să fie vorbire interioară. Adică / tot eu să vorbesc despre faţa ei înecându-se, cutându-şi / respiraţia? însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc / despre faţa ei, despre mişcările încetinite prin straturi / de remuşcări tulburi, de gânduri doar ale mele, / ale imaginii ei – ar fi numai un chip, o imagine – / şi ea – adevărata ei fiinţă atunci?" (*Poezia e altceva).* În paralel cu deliricizarea discursului, eul poetic îşi pierde, la rându-i, caracterul „monumental" de „fiinţă metafizică", este redus la dimensiunile omului comun, care, după ce şi-a asumat rostogolirea din centru (şi odată cu aceasta perspectiva nihilocentrică a experimentalismului), dobândeşte ipostaza flaneurului, care investighează, mai degrabă blazat, lumea „periferică" a circumferinţei. Căci hoinăreala nu reprezintă aici un prilej de divertisment, dimpotrivă, deconcertează prin banalitate şi insignifianţă, stă sub semnul unui etern sens giratoriu, este o „plimbare în cerc", care a dobândit, ca la Bacovia, ceva din rigiditatea unui automatism: „Cercul pe care-l facem în jurul sunetului / care ne opreşte câteodată, cercul de timp / în care am vrea să intrăm şi de jur-împrejur / să se învârtească chipurile – ca la moşi / în copilărie – numai că acuma căluşeii stau/ şi cei din jur se învârtesc" *(Responsabilitate).* Poetul preferă mersul *au ralenti* nu pentru a se putea bucura din plin de atracţiile spaţiului estetic, cu neistovitele sale surse de amuzament, ci pentru că o asemenea mişcare încetinită şi ezitantă, care presupune mereu opriri, replieri, dar mai ales. Ocolişuri, este reflexul exterior al unei vitalităţi „la cea mai joasă tensiune", care trăieşte parcă sub ameninţarea exterminării prin frig, a catastrofelor glaciale şi a ninsorii apocaliptice: „am văzut cum începe iarna – într-o după amiază / demult, când a început deodată să ningă / şi lumina, foarte decolorată, se cobora să atingă / marginile gestului meu uimit. Simţeam cum mi se adază // un cerc de mare singurătate în suflet. De aici – / ştiam – aveau să-mi înceapă, cu urmele prin zăpadă / drumurile mele spre înţelegere, spre tăgadă. / Căci iarna e vremea îngheţată în negare, când nici/ / o cristală a vorbelor nu mai sclipeşte în afară. / Răsfrângerile toate sunt îngheţate… Eu ştiu / cum îşi începe iarna dansul ei străveziu / – un dans în răsturnata apă, şi amară / a vremii pe care n-o mai credeam adevărată: / De asta eu râd când ninge – dansul ei iar mi se arată" *Dans de iarna).* În consonanţă cu acest tonus vital scăzut, senzaţiile nu cunosc niciodată creşteri spectaculoase de intensitate, iar lucrurile, percepute prin senzorii emaciaţi ai unui spirit deprins mai mult cu pulberea scriptotecilor, au aproape întotdeauna aerul artificios al unor artefacte: „Toamna, desigur, poate să fie ca într-o imagine colorată / dintr-o revistă lucioasă – (o reclamă pentru ţigări, / în care ţi-ar face plăcere să mergi, pe sub arbori imenşi, / cu focuri mici pâlpâind deasupra, nefireşti, şi prin iarbă / alunecă, asemenea unui şarpe

rotund, pisica). / Toamna e bine să ieşi până în fundul grădinii / şi să pândeşti şopârlele pe zidul fierbinte de soare, / şi dacă răstorni capul puţin pe spate simţi / cum se înclină anul spre iarnă – / şi ţi se face frig. După aceea, cu pisica în braţe, / să te aşezi la fereastră şi să priveşti / cum se decolorează grădina” C*Anul în scădere).* Simţurile cunosc acum diverse disfuncţionalităţi, cum ar fi „miopia” care presupune acea vedere de foarte aproape, specifică omului căzut pe circumferinţă, ce face inteligibilă, odată cu insignifiantul, fragmentarul, banalul, lumea „mărginaşă” a lucrurilor, dar implică totodată şi prezenţa „instrumentelor optice”, care (aşa cum se întâmpla şi la poeţii obiectelor) „textualizează” realitatea, asigurându-i un principiu de coerenţă. În absenţa acestor „proteze”, realul se transformă într-un vârtej de senzaţii, lumea e antrenată într-o mişcare de vortex, devine iraţională şi incoerentă: „Seara ea îmi spune – astăzi mi-a ghicit în cafea / însăşi Suzana, şi-mi povestea cum fuge un bărbat / cu ochi rotunzi, bulbucaţi, după mine – să însemne / asta că e un bărbat cu ochelari? (eu îmi scot / repede lentilele de pe nas şi suflu în ele / s-alung ispitele) dar mai pe urmă – / spunea Suzana / povesteşte ea mai departe): / se face o cotitură şi scap – de asta mi-e frică şi mie, / adaugă ea gânditoare. Văzută fară ochelari / faţa ei este o părere – mă gândesc că am scris de demult că legăturile mele cu timpul sunt ca o fugă / a unui nebun, care vrea să se prindă din urmă / pe el însuşi – şi e întotdeauna câte o cotitură. / Pe urmă îmi scot ochelarii şi totul reintră în normal” *(Miopie).* Asemenea alterări ale percepţiei fac ca existenţa obiectelor să devină, la Mircea Ivănescu, incertă; ele nu mai constituie, ca la poeţii lucrurilor, singura realitate indubitabilă şi nici nu reprezintă materialul ideal al poetizării: „Să scrii poezii despre obiecte – să începi de exemplu, / cu un scaun, şi să povesteşti despre el, învârtindu-te / în jurul lui, aşezându-te chiar pe el, sau dimpotrivă, / dându-l cu piciorul deoparte – să spui / ce poate fi, însemna, cum se explică înăuntru / grupul acesta de lemn, dispus astfel încât să fie o mobilă, / şi pe nesimţite să aluneci (dar atunci înseamnă că stai / pe scaunul însuşi de care e vorba? Sau doar că te-ai oprit / cu mâna sprijinită de speteaza lui? — sau, modest, pe jos, / lângă el (la alte lucruri mai importante, / mai personale, mai omeneşti decât scaunul” *(Despre scaun).* Căci poetul nu mai consideră că realitatea poate fi percepută în ea însăşi (aşa cum credeau *Novissimii* italieni), în afara proceselor de conştiinţă, ci ea este mai curând o „întâmplare” a subiectului, e mozaicată şi remozaicată în permanenţă, supusă şirurilor de combinaţii şi permutări operate de imaginaţie. Dar nu după „logica visului” şi pe baza configuraţiilor imagistice (ca la onirici), ci cu ajutorul „memoriei culturale” ce sintetizează datele senzoriale potrivit unor reminiscenţe livreşti, propunându-ne nu viziuni asupra realului, ci „lecturi” şi „interpretări” ale acestuia care pleacă de la marile locuri comune ale literaturii şi ale artei în general. În consecinţa miza actului poetic nu este aici,

nu poate să fie realul, ci dimpotrivă, conversiunea acestuia în ficţiune artistică – mai adevărată decât aşa-zisa realitate, de vreme ce doar ceea ce poate fi scris există în adevăratul înţeles al cuvântului, fie că e vorba de o „poveste cu tineri existenţialişti", de o pagină de roman gotic sau de un fragment de roman franţuzesc, în timp ce, deposedată de toate veleităţile sale cognitiv-metafizice, literatura rămâne pur şi simplu literatură: „în romanul pe care nu vreau eu să-l scriu, / are să fie o scenă de tip franţuzesc: / stau lungiţi, unul alături de altul în patul îngust – / camera e foarte veche, cu mobilă d* hotel, / şi afară e o dimineaţă cu ploaie murdară – / a început iarna / dar în romanele franţuzeşti / unde casele sunt întunecoase, prea vechi, / şi străzile în cartierele de hoteluri sunt posomorâte, / iarna însăşi este murdară – e o vreme cu ploaie – / Zăpada vine târziu)" *(La stânga lui).* Realul dobândeşte în felul acesta caracterul unui construct hibrid, în care semnele lucrurilor se întâlnesc cu cele ale literaturii, dispare diferenţa dintre conţinut şi formă, iar poezia se defineşte acţionai, accentul deplasându-se, aşa cum văzut, ca în arta avangardistă, de la operă la actul producerii ei şi de la statica formei la dinamica neliniştită a căutării: „înseamnă că, vezi, cei care / au scris poezii – sau, dacă vrei, / cei care au suferit în acel loc, jn persoana / lor murdărită, purificată (ei nu aveau / cum să ştie dacă sunt salvaţi) – nu au stat / pe scaune. Umblau – Dante spune – chiar ţinând propriul lor cap în mâini, ca pe o lanternă, umblau / mereu – şi dacă ar fi întâlnit un scaun, nici / nu l-ar fi răsturnat cu piciorul. / L-ar fi ocolit" (*Despre scaun).* Dinamică şi acţională, poezia va avea astfel la Mircea Ivănescu caracteristicile unei arte pur temporale, ea va căpăta o desfăşurare epică, va fi alcătuită din întâmplări mărunte şi anodine, dar mai ales va fi preocupată să-şi interiorizeze dimensiunea timpului, astfel încât fluxul rostirii poetice se va confunda cu fluxul timpului însuşi; pătrunsă de conştiinţa propriei sale fragilităţi, a propriei sale evanescenţe, o asemenea poezie e solidară (în spirit experimentalist) cu „ontologia mortalităţii" şi se defineşte esenţialmente ca o artă „zum Tode": „Folosirea timpului – în literatură, într-un roman / Totul ar putea avea legătură cu ceea ce constituie / subiectul – adică am putea face (dacă am scrie / o carte despre trecerea ei prin vremea noastră, prin / ceţoasa noastră oglindire de umbre – şi ea / uneori, strângând buzele, ne dispreţuieşte, căci spune / că noi afectăm, că unele din jocurile noastre cu imagini / nu sunt sincere, sunt dinadins împinse spre margine) / (...) Cartea aceea / ar putea fi un fel de poveste despre ea? / Scena aceea care din când în când se face o amintire / reală despre copilăria mea – nu ar putea fi / un preludiu la faţa ei aplecându-se încet / ciupindu-se, ca şi cum nici nu ar fi fost adevărată?" (*Folosirea timpului).* Tema timpului coexistă, aşa cum se poate vedea, în asemenea texte cu tema memoriei, dar Mircea Ivănescu aparţine unei alte vârste a literaturii decât Marcel Proust, el pare a se îndoi de capacitatea

literaturii de a reanima trecutul şi de a transforma „timpul pierdut” în „timp regăsit”, prin urmare (în deplină concordanţă cu categoriile „depotenţate” ale experimentalismului) memoria poetului este una şovăielnică, „slabă”, pândită mereu de pericolul întunecării depline: „O imagine foarte veche – e ca şi cum ai deschide o carte / pe care o ştiai de demult, atâta de bine, / să mai priveşti acolo o gravură cu o fiinţă mult aplecată / spre o lumină scăzută – în faţa cutiei prelungi / a aparatului de radio (…) / însă de data aceasta să nu mai simţi chiar nimic. Este şi asta / un fel de a spune că trece timpul (…) E ca şi cum ai închide cartea, şi gândindu-te / că este o gravură care nu se mai potriveşte cu ceea ce scriu acum – (şi nu mai ai răbdare să mai citeşti) – / şi te gândeşti pe urmă la altceva” (*Imagine veche).* Dar nu doar memoria, ci întreaga existenţă a personajului liric se situează în acest registru minimalist al litotelor, ce funcţionează după principiul „puţin pentru mult”: el afişează la tot pasul o fragilitate ostentativă, o teribilă oboseală existenţială ce îl duce până aproape de colaps, are mişcările lente ale unui bolnav sau ale unui convalescent fascinat de aspectele declinante ale peisajelor, îşi răscumpără precaritatea în plan ontologic printr-o conştiinţă acută a mortalităţii: „Aş vrea să mă aşez pe marginea trotuarului, să aştept să se facă noapte la capătul străzii – singurătatea / mea de acum mai are / ceva la fel cu cea din copilărie, / când nu ştiam că trece pentru totdeauna / vremea? Nu se poate răscumpăra (cu nimic vremea ceea? Nu mai rămâne / adevărat niciun gest, chiar aşezat / pe stradă cu capul în mâini? / Şi lumina, care se spulberă pe obiecte / şi obiectele se fac frunze / şi se fac frunze” *(Frunze).* Poezia, la rândul ei, se raportează la o retorică „slabă”, mizează pe „cuvintele care să nu spună prea mult”, are caracterul „operei imperfecte”, căci se plasează sub emblema „cercului care nu se închide perfect”, iar timpul ei nu mai este eternitatea marilor capodopere, ci timpul istoric, care o supune la legea mortalităţii: „Cercul acesta câteodată nu se încheie cum am vrea noi, / linia care sfârşeşte nu se închide / chiar peste cea care a început demult, şi atunci, prin ce rămâne deschis, intră timpul” *(Responsabilitate).* Dar mai ales, dobândeşte tot mai pregnant aspectul literaturii „cu riscuri”, pândită tot timpul de pericolul degradării în nonliterar, căci adeseori textul poetic capătă (în consonanţă cu patosul teoretic al artiştilor experimentalişti) accente eseistice, ajunge să-şi conţină şi propria teorie, în timp ce autorul cultivă programatic anecdoticul prozaizant, investigând zonele „marginale” ale poeticităţii, unde discursul poetic riscă să se disipeze în proză sau în rostire colocvială, şi se transformă, tot mai evident în antipoezie: „fechner a făcut mai demult o analiză statistică / a formei, însă mopete spune că nu aşa / se poate face urcuşul laborios către acea stea / de singurătate în care el, oricum, se va opri, că// ci nu mai există de la un punct urmare. / (dar asta se învaţă în timp, şi cu spaimă / se acceptă), mopete ştie că el cu amare / sentimentalisme urcă spre zăpezile în moină //

topite pe străzile în trepte în oraşul vechi, / sub munte, mopete îşi simte în urechi / chemări constituite în formule abia // încercând, către el, ispitirea în zăpezi şi în ganguri, / însă mopete nu mai vrea nuanţe, – cu o rea / schimă a buzelor trage zăvoare peste lăuntrice praguri” *(mopete zăvorându-se).*

Prozaismul de o crasă insignifianţă reprezintă însă doar una dintre feţele antipoeziei lui Mircea Ivănescu, unde, în mijlocul peisajelor de cea mai oripilantă banalitate sau al întâmplărilor casnice insignifiante, poate surveni, oricând şi de orişiunde, miraculosul. Şi s-ar putea spune chiar că funcţionalitatea „prozei” ivănesciene este tocmai aceea de revela „poezia existenţei”, încărcătura ei de mirific, dar altfel decât la onirici, chiar dacă poetul mizează uneori, la fel ca Dimov, pe principiul vizualităţii şi pe efectele de culoare şi de lumină, la care însă, spre deosebire de poetul *Deschiderilor*, ajunge ca urmare a reminiscenţelor de lectură şi a sugestiilor livreşti: „Lumină de august – ce titlu frumos / (dar ea nici nu a citit cartea). În august / însă eu ştiu că lumina e spre seară ca un clopot / decolorat, cu gust de ierburi şi mentă, / şi arde în fundul grădinii. În lumina / aceasta să încercăm mai târziu s-o descriem – / şi să-i dăm să citească şi ei? / O, dar aşa / am mai scris de atâtea ori, mereu despre alte / fiinţe – vorbele acestea au fost mereu amintiri / despre lumina de seară, despre fulgii tăcuţi/ de zăpadă, despre zgomotul sângeriu / al focului, pe câte o faţă când se apleca înspre flacără / la soba deschisă. Şi pe urmă, ea nici n-a citit cartea / cu lumină apăsătoare de vară (şi acolo / lumina de august nici nu se decolorează spre seară – / e mereu o arşiţă de început de după amiază, / şi nu e vorba de ea, nu e vorba de ea” *(Joc livresc).* Mai ades însă autorul redescoperă resursele unei figuri de stil care părea să-şi epuizat toate valenţele expresive din epoca Renaşterii şi a barocului: alegoria, elaborând de data aceasta un soi de „heraldică” (orice blazon e o alegorie) a peisajelor sufleteşti, reprezentate prin „micile animale ale sufletului”: „Cel dintâi este un mic unicorn – dar acesta / doar foarte rar se arată – când trece / cu suita ei de aur, pe la marginea înţelegerii noastre / câte o fiinţă angelică. Este o înfăţişare / a marilor linişti / care se sfâşie ca mătasea prin soarele de dimineaţă / şi ies la marginea pădurii odată cu tot ce ne închipuim / că ascundem în noi înşine / să privească. Uneori ne înţelegem cu câte o făptură / să descalece lângă podul de lemn surpat. / şi să pătrundă singură sub umbrele copacilor, să cheme cu voce înceată inorogul dintâi. / Uneori el vine, dar e atât de străveziu / ca dintr-o sticlă de aer, / numai pasul lui foşnitor prin frunze, / şi lumina soarelui, densă prin ramuri, ca şi cum / ar străbate-o lentilă – şi când alunecă pe faţa ei / culcată, chemându-l, pe chip îi apar riduri / şi ea e bătrână – şi inorogul a trecut mai departe” (*despre micile animale ale sufletului nostru).* Se poate observa însă că recursul la alegorie are aici aspecte cu totul distincte de cele tradiţionale; ea nu numai că înfăţişează într-o formă concretă abstractul, ci (lucru cu adevărat esenţial)

face posibilă trecerea de la poezia lui „eu” la poezia lui „el”, dovedindu-se principalul instrument al conversiunii „poeziei” în „proză” şi al liricii într-o anecdotică. Dar „el” („ei”) nu reprezintă decât ipostaza scrisă a lui „eu”, e omul „de hârtie” ce i se substituie celui de carne în actul poetizării, mediul său de existenţă nu este lumea, ci textul sau, mai exact, Scriptoteca universală, ceea ce face ca viziunea să devină textualizantă, discursul ivănescian să alunece spre metatextual şi metapoetic, iar anecdota lirică, spre fabula scripturală, în timp ce actul textual capătă dimensiunile unei autodescrieri, care implică elaborarea eului textual: „mopete scrie un poem despre mopete / stând la masă în local, scriind aplicat / un poem despre mopete – (mopete are pe masă un tom complicat / cu minunăţii despre evul mediu – şi pete / de cerneală pe degete, de mult ce-şi scoate notiţe). / mopete din poemul pe care-l scrie el însuşi / îşi face închipuirile lui despre dânsul şi / crede că este independent – însă bufniţe – / semne ale raţiunii – îl pândesc pe propria lui frunte, / pentru că ele ştiu că el este doar o creaţie / care depinde de orice măruntă aberaţie / a lui mopete când vrea să se-ncrunte, şi îl uită, mopete s-a răsturnat / care din ei – el – celălalt? celălalt? (*mopete şi ipostazele).* Configurarea „dublului scris” generează un moment de perplexitate, fiinţa şi semnul lăsat de ea pe fila înscripţionată, copia şi originalul par să se confunde în totalitate, astfel că existenţa devine încă şi mai îndoielnică decât până atunci, omul „real” tinde să fie substituit în permanenţă de omul înscripţionat, ale cărui ipostaze se multiplică, într-un fel de sarabandă caricaturală de „costume” şi „măşti” ce îi vor conferi textului dimensiunile spaţiului scenic, iar producţiei textuale aerul unei reprezentaţii: „v. Înnopteanu stă la masa de lucru citeşte şi lampa / aruncă pe pagina din faţa lui un cerc atât de adânc / şi luminos, încât privirea se pierde pe umărul stâng/ al lui v. Înnopteanu stă delicata bufniţă blondă, clampa // chepengului prin care v. Înnopteanu coboară în acea tainică / încăpere subteranee unde el meditează, sclipeşte auriu / în lumina lămpii. În umbrele camerei se înscriu / pe perete versete despre v. Înnopteanu. Şi câte o frică/ / răzleaţă dacă îşi mai arată capul cu ochii holbaţi/ din vreun colţ, v. Înnopteanu o risipeşte deodată / când, la masă, întoarce pagina, e o minunată // lectură, delicata bufniţă blondă priveşte cu ochii maţi / umbrele legănându-se în spatele lui v. Înnopteanu prin unghere / şi surâde în tăcere” *prezentarea bufniţei blonde şi delicate 2).* Dimensiunea reprezentaţională a actului textual se asociază în asemenea texte cu jocul, care – după cum am văzut – ţine, într-o primă aproximare, de voluptatea drumului pe circumferinţă şi de necesitatea de a se recupera funcţia comunicativă a poeziei, dar, ca şi hoinăreala, el nu mai este, în poemele lui Mircea Ivănescu, un prilej de divertisment, devine melancolic şi obosit, pătruns de sentimentul propriei sale efemerităţi, e, înainte de toate, o activitate solitară, o „operaţie de limbaj” care nu presupune un partener real,

resemnându-se cu prezenţa „personajelor textuale”, a acelor „figuri feminine ale Poeziei” despre care vorbesc teoretizările textualiste ale lui Marin Mincu: „Pentru că ea are ochii mari, încerca-vom / acum să-i spunem cuvinte / care să sară în jurul ei ca stropii mari de zăpadă. / când dai din picioare în faţa unei străine / cu chipul ca al unui om de zăpadă. / Ea nu crede – însă când ne aplecăm / să mângâiem pisica oprită răutăcios la picioarele ei / am întins cu gestul nostru o sfoară subţire / (dar rezistentă) şi, împiedicându-se, ea va cădea / într-un cerc tot mai adânc de câmp nemişcat / şi nu se va mai şti nimic despre, ea. / Câte unul din noi, mult mai târziu, oprit/ la marginea zării, cu mâna streaşină la ochi, / o va mai căuta / când ne-om aduce aminte” *(Jocuri 1).* Adeseori, el poate funcţiona după legile „fanteziei dictatoriale”, îşi propune să reprezinte forme, ideale, posibile de existenţă, transformându-se într-o lecţie posomorâtă de geometrie la capătul căreia poetul are revelaţia faptului că realitatea e ireductibilă la limbajul „august” al teoremei (cum ar spune Ion Barbu) şi în cele din urmă, ininscriptibilă: „Jocul cel mai singuratic, jocul cel mai trist, / e cel cu faţa ei, numai închipuită / din linii şi cearcăne – ca şi cum s-ar întoarce deodată / spre tine – şi atunci ai vedea-o pentru întâia dată / cu adevărat, întâi, îi aşezi un cearcăn, alene rotit, / sub ochi – şi de aici, poţi începe / să-i construieşti faţa de îngândurare – / ca şi cum ar citi şi brusc, ridicând ochii, / faţa i-ar căpăta realitate. / Pe urmă poţi alege un romb – dar buzele ei niciodată / nu vor fi un romb perfect – şi poţi începe de acolo să urci, / şi poţi apoi, cu ovaluri subţiri/ sau cu cercuri, să te joci liniştit / până să uiţi că e vorba de faţa ei” *(Jocuri 3).* Pătruns, ca şi spectacolul, de conştiinţa propriei sale caducităţi, actul ludic se poate transforma cu uşurinţă într-o reprezentaţie dramatică, iar poemele pot să dobândească aspectul unor mici „puneri în scenă”; acum, personajul liric împrumută masca „profesorului de armonie” ce îşi propune să facă inteligibile principiile melodice ale realului în faţa unui public neîncrezător şi indiferent, care refuză cu obstinaţie să-i servească drept partener, astfel încât jocul (care nu este decât un alt nume al poeziei) rămâne şi de data aceasta o activitate solitară prin excelenţă: „Şi ea ca în faţa Curţii, cântând / amintiri disonante / care nu mai au nicio legătură cu ea), dar care, asemenea unei melopei, îşi termină fiecare stanţă / cu numele ei. Şi ei mă ascultă / (dar eu sunt într-o stare de spirit melodică, / cum mi-a spus stăpâna fluidă a chipurilor ce mă ascultă, / aşteptând, cu mâinile sprijinite / de rezemătorile sculptate – şi degetele ei urmăresc / inciziile încurcate în lemn, ca nişte vorbe încete)/ Dar eu i-am spus într-o seară fetei cu încheieturi subţiri / şi voce fărâmicioasă – de care rar îmi amintesc / fară emoţie continuată – i-am spus / «în paharul acesta, mult prea deschis la gură / ca să îmi placă, este o băutură melodică» / Şi ea a băut, şi s-a scuturat lent / – fară să participe la gest – Eu nu pot povesti despre asta acum, / şi asemenea regelui şi reginei într-un joc de şah / ei mă ascultă în scaunele lor lent

sculptate. / Dar cea despre care eu povestesc cu vorbe ocolite / pentru ei nu e reală” *(Joc de şah).* Este aproape superfluu să mai adăugăm că acest public blazat este, de fapt, „cealaltă parte” a poetului însuşi, care se îndoieşte de realitatea himerelor lui scripturale şi nu va întârzia să le supună bagatelizării şi deriziunii. De aceea, în poemele lui Mircea Ivănescu vor fi intonate acum recviemuri parodice şi groteşti ale „personajelor textuale”, dar nu numai ale acestora, ci şi ale poeziei înseşi (ca în *cântare funereală pentru mai justa trecere a lui mopete),* căci autorul are intuiţia unui „crepuscul al cărţilor”, presimte „apocalipsa semnelor” şi moartea poeticului, astfel că discursul metatextual are ca miza revelarea acelor modalităţi prin care poezia mai este, mai poate să fie posibilă. Iar din perspectiva lui Mircea Ivănescu, aceasta nu mai poate surveni decât transpusă în limbajul antipoeziei, al anecdotei lirice care, printr-un straniu joc dialectic al metamorfozelor, revelează tocmai starea de poezie ca „mirific” şi „fabulos”. Destrucţia programatică a poeticului prin prozaizare şi anecdotizare devine astfel condiţia sine-qua-non a conservării acestuia. Inutil de subliniat cât de insolit era un asemenea punct de vedere în contextul liricii româneşti de la sfârşitul anilor ’6o, Mircea Ivănescu fiind astfel, cu siguranţă, unul dintre cei mai importanţi şi mai radicali promotori ai unei noi idei de poeticitate, legată de o viziune prozaizantă şi parodică asupra poeticului. Aici se găseşte, *în nuce,* întregul program al poeţilor optzecişti ai cotidianului.

Onirişti

leonid dimov, virgil mazilescu, daniel turcea

Poetul care a aplicat cel mai consecvent reţetele onirismului a fost, fară doar şi poate, **leonid dimov;** el posedă ştiinţa de a construi, ca nimeni altul, halucinante secvenţe onirice, „pictează” – în conformitate cu principiul vizualităţii – de la miniaturi şi mici scene de gen până la compoziţiile murale de mari dimensiuni, bântuite de personaje fantaste, uneori joviale, altă dată terifice, stăpâneşte arta emaiurilor şi a cameelor, şlefuieşte, ciopleşte şi efilează, cu răbdarea şi migala vechilor artizani, dar şi cu conştiinţa – astăzi atât de rară – a lucrului bine făcut. Ipostaza lui cea mai familiară este aceea a visătorului blajin, inventator de paradisuri exotice sau domestice, de fantome cordiale şi labirinturi mirifice, de reflexe diamantine, care au uneori strălucirea superlativă a inexistentului. Iar a visa devine acum sinonim cu a lenevi undeva pe malul Styxului, la graniţa dintre viaţă şi moarte, unde lucrurile se confundă cu propriile lor umbre, iar aerul are consistenţa furtului gros dintr-o pipă cu opiu, prin care se întrezăresc peisaje şi scene bucolice: „Deodată cum mi-am sfârtecat lumina, / Şi câtă umbră-ai revărsat pe rufe / O

nor sonor duminica-n grădina / Bisericii cu boabe albe-n tufe // Eram cu toţii veseli în rugina / Amurgului apoi şi pământufe / întins-am, de pelin, să-nceapă cina / Copiilor cu funde şi zulufe” *(Pe malul StixuluiXIX).* Numai că oţiul tinde să se convertească aici într-o imobilitate suspectă, e activ principiul metamorfozelor monstruoase care glacifică şi mineralizează fibra umană; se ajunge astfel la o stare de catalepsie vecină cu moartea, antrenând apariţia ochiului „inuman”, care transformă totul în spectralitate şi transparenţă, iar lumea e nimicită prin văz: „De-aici din înălţime v-am zărit, / Infirm atotputernic din născare / Am fost când m-aţi omis şi v-am iubit, / Iar dorul vi l-am stins în fiecare, // Ţineţi-mă-n ştergarul cumpănit. / Eu rău nu pot să fac, n-am mădulare; / Sunt numai trunchi cilindric şlefuit / Purtând un cap cu ochelari de soare. // Când vom ajunge însă lângă Stix / Pe mal, la semnul meu, va fi răcoare / Şi vom zbura căderi mângâietoare. // Atunci vă voi privi atât de fix. / Atât de străveziu voi fi în zare / Că toate se vor stinge în uitare” *(Pe malul Stixului II).* Odată „uitată”, realitatea nu mai serveşte decât ca materie primă seriilor de permutaţii şi combinări, se reduce la semne-obiect, cu ajutorul cărora Dimov îşi configurează peisajele metafizice care au bidimensionalitatea lumilor înscripţionate, iar „cartea de visuri” se converteşte într-un manual de vizionarism ce propune halucinante călătorii în himeric. Dar experienţele de tip vizionar nu mai sunt acum solitare, aşa cum se întâmpla la îndepărtatul Rimbaud sau în dicteurile surrealiştilor. La Dimov, vizionarul e acompaniat adesea de o misterioasă prezenţă străină, destinată să fie martorul sortilegiilor născute din arta configuraţiei şi jucând prin urmare rolul confirmatorului ce trebuie să depună mărturie că alchimia verbului a fost săvârşită, ca şi cum poetul s-ar îndoi permanent de darurile sale de magician: „E-aproape noapte şi te-am prins de mână, / Traverse negre ne pândesc de sus / Ameţitor, la înălţime mână/ Imagini de palate în apus // Vom dezerta ca noaptea să rămână / în jur de obelisc în mijloc, fus, / Plutind împestriţată şi stăpână/ Pe-un sunet alb spre cheiuri roşii dus, // O, cât eram de veseli amândoi / Grădinile din dosul casei roi / De foşnete ne trimiteau ofrandă // Acum simţim în şesul planisfer / Cu fundul mării din argint şi fier / O lăcuită-n abanos Olandă” *(Pe malul Stixului XVII).* Căci visătorul de pe malul Styxului aparţine unei altei vârste a poeziei decât autorul *Iluminărilor,* el nu mai posedă nimic din vizionarismul eroic al poetului care credea acum un veac şi mai bine, cu fervoarea marilor mistici, că prin dereglarea sistematică a tuturor simţurilor şi cu ajutorul unei doze de mezcalină, poate ajunge, fie şi cu preţul damnării eterne, concurentul lui Dumnezeu. Aşa că ceea ce face, ce mai poate să facă Dimov este să depotenţeze paradigma rimbaldiană, asumându-şi rolul de „măscărici al Totalităţii”, despre care vorbea în articolele lui teoretice şi să elaboreze varianta burlescă a vizionarismului. De aceea, multe din amplele sale construcţii baladeşti transcriu caricaturi ale iniţierilor de tip

vizionar, cu personaje bufone, care, ca regele Pepin, sub excesul de gestică şi de vestimentaţie, ascund o conştiinţă a absurdului exteriorizată prin gesturi de frondă care ţin de recuzita pantalonadei medievale: „Iar el, rămas în ţară să vâneze / Mistreţi isteţi cu lăncii genoveze, / Privind printr-o lucarnă cum se-arată / Pe pajişti crude, Franţa repetată / Şi cizela prin craniu gând ciudat / Să vâre-n sfetnici praf de scărpinat / Când vor sosi-n arome de vanilii / Liliachii, albaştri, la consilii" *(Vedeniile regelui Pepin).* Ca şi infinit mai celebrul Caligula al lui Camus, Pepin este un teoretician al actului gratuit (care se naşte mereu din disperarea paroxistică a bufonului), dar şi un „bântuit de vedenii" iniţiat de magul mincinos Filibert în arta elaborării de simulacre şi numere de iluzionism: „Şi-n cerul împânzit au prins să joace / Din darabane ştirbe dobitoace / Ce lacrime vărsau de duioşie / Pe-o tavă cu bureţi, trandafirie. / Iar Filibert, străinul şarlatan / Zicea că le cunoaşte din Liban / Şi dănţuia pe uliţi de plăcere / Imagini risipind la cine cere".

Într-o abordare superficială, autorul *Deschiderilor se* înfăţişează astfel mai degrabă ca un poet „de modă veche", cu „cantilenă", din familia spirituala a fantaştilor, ce poetizează după principiile „fanteziei dictatoriale", în care Hugo Friedrich vedea una dintre „cheile de boltă" ale liricii moderniste. Şi totuşi, Dimov e, înainte de toate, un novator, a cărui influenţă, ca şi cea a lui Mircea Ivănescu, asupra promoţiilor poetice imediat următoare rămâne esenţială, iar poezia sa e solidară cu o viziune a lumii „ca text" şi a „ochiului" care „textualizează" realitatea. Ca şi alţi autori „textualizanţi" ai momentului, poetul va recurge adeseori la figurile textului (prin care acesta se autoreflectorizează în structura / procesualitatea lui), respectiv edificiile scripturale ca figurări ale Cărţii, interioarele bântuite de prezenta spectrală a fiinţelor scrise, corăbiile-fantomă încărcate până la refuz cu obiecte himerice: „Poate că n-ai să recunoşti / Corabia care mă duce, / Prădată de barbare oşti / în veac mai leneş, prin Moluce. / (…) Am hidromeluri şi absint / în ea, din mentă tropicală, / Am aur roşu, am argint / Arborescent, crescând în cală. // Covoare plutitoare port / Chiar lângă mine, pe dunetă, / Am stive de vederi din port / Şi-un pui de barză cinegetă" *(Nelinişte).* Nu lipsesc nici vehiculele textuale, prin care se realizează trecerea din realitate în lumea evanescentă a textului: „Fii gata. Străzile deşarte / Se împreună-n tainic rut. / Ne vom urca peste o clipă/ într-un vehicul nevăzut. // Mai şterge zaua ruginită, / Aşază-mi chivără mai drept/ Şi vezi de ce nu vine carul / Cu cavalerii ce-i aştept" (**Kojo**/). Armurile, coifurile şi zalele, atât de frecvente în lirica lui Dimov, sunt semnele omului scris, cochilii lipsite de conţinut care denunţă golul semantic al semnului, în timp ce culesul sau pescuitul miraculos, ospeţele luxuriante sau „cinele" constituie alegorii ale actului textual şi ale textului, care se consumă pe măsură ce se alcătuieşte: „Prelung, să tăiem din pagurii aduşi / Din Africi, de cafri în frac şi mănuşi. / Meduzele roze gătite cu cimbru, / Cu

fructe de mare pe spată de zimbru, / în sos ecumenic, anguile cu tic, / Calmari îngropaţi, violet, în aspic / Şi alte, din marea Japoniei, feluri / Cu turme de sepii gonind în cerneluri" *(Cina cu Marina).* Ca şi la poeţii obiectelor, privirea este „textualizantă", acţionează după „logica visului" şi există un algoritm al poetizării, care constă din decupaje şi reasamblări ale realului (de aici evocarea corpurilor tăioase), e o producţie „automatizată" de fantomatic (de unde prezenţa în imaginarul dimovian a mecanismelor, maşinăriilor şi automatelor): „Tăiaţi, departe, scânduri cu proaspete răşini / Să treacă după-amiaza prin dinţi de fierăstraie. / Atunci, ciorchini de coacăz, sub garduri, la vecini / Vor tremura din umbră că vrejul li se taie // Şi iar va-ntoarce poarta bineţe automate / Când vor intra strămoşii cu oase străvezii / Cum învăţăm, să vază, materiile toate / Zâmbind pe la fereastră, ca şi când ar fi vii" *(Nostalgică).* Alteori, textualizarea se converteşte în aritmetică, e o numărare de bile mirobolante, în timp ce semnul va fi reprezentat metaforic prin „trefla de întuneric" ce sugerează opacitatea lui absolută, dar şi totala sa autonomie în raport cu semnificatul: „Apoi, ca un vehicul oprind din loc în loc / O treflă de-ntuneric s-a repetat pe toate, / Şi simt cum, lângă tine, în palma caldă joc/ O purpură rotundă de bile numărate" *(Jurnal).* „Logica visului" acţionează aici în calitate de principiu operaţional: ea face posibilă decuparea şi remozaicarea la nesfârşit („textualizarea"), în serii infinite de combinări, a realului, care însă nu mai interesează, aşa cum am văzut, prin el însuşi, ci prin posibilitatea de a servi de „suport" metafizicului, de vreme ce una dintre opţiunile esenţiale ale programului onirist era reinstaurarea poeziei în metafizic. Acesta însă nu poate fi articulat în limbaj, făcut transparent, poate fi cel mult etalat, „configurat" doar ca alteritate virtuală a lumii empirice. Este şi elementul prin care poetica dimoviană se separă, mai radical decât s-ar părea la prima vedere, de principiile modernismului, care îşi propunea, la rândul său, prin Baudelaire şi urmaşii imediaţi ai acestuia (Rimbaud, Mallarme) să ajungă, cu ajutorul imaginaţiei, facultate „aproape divină", capabilă să descopere corespondenţele oculte şi analogiile, la suportul metafizic al lumii materiale. Dacă, şi într-un caz şi în celălalt, poetizarea se defineşte esenţialmente ca un act de semnificare, prima promoţie modernistă apelează la simbol, care, transparent fiind, face ca metafizicul să fie articulat în limbaj, în timp ce poetica lui Dimov este una a semnului, care este „opac" şi poate servi de instrument numai unei cunoaşteri de tip apofatic, ce doar semnalează metafizicul ca „negaţie" virtuală a realului, ca alteritate, ca pe un „celălalt" inominabil, a cărui posibilitate este data de „acesta" care îl conţine în calitate de „absenţă-prezenţă". Astfel încât, spre deosebire de poeţii obiectelor, pentru Dimov realul nu constituie decât o masa amorfa de materie semică, pe care jocul textualizării o supune unei permanente remozaicări, o „interpretează", prin „citiri" şi „rescrieri", după principiul cercului

hermeneutic, în care este postulată unitatea dintre subiect şi obiect. Rezultatul acestei „interpretări” a realului este semnul, în care subiectul uman este prezent ca tensiune spre un sens niciodată dat în totalitate sau, mai exact, ca „dorinţă de sens” ce exprimă raportul dialectic dintre infinitatea interpretării şi finitudinea fiinţei umane. Iar producţia poetică devine, în felul acesta, o producţie de semne şi de aglutinări semice („configuraţiile”) care etalează, în ultima instanţă, nu metafizicul, ci aspiraţia omenească spre metafizic. Este evident că, printr-o asemenea viziune, Dimov (şi oniricii) se îndepărtează de poetica modernismului, delimitându-se totodată şi în raport cu alte tendinţe prezente în literatura experimentalistă a epocii. Ca şi poeţii obiectelor, ei posedă o „privire textualizantă”, care nu mai urmăreşte însă să descopere texturile insolite ale realului, ci exprimă un fel de „vocaţie metafizică” a umanului, pentru care investigarea lumii empirice are ca finalitate descoperirea (fie şi prin apofază) a unei transcendenţe inominabile, dată virtual în chiar tendinţa subiectului de a transcende lumea empirică. Aşadar, lumea e text, poezia – hermeneutică, iar trăirile eului dimovian sunt legate în exclusivitate de actul semnificării / interpretării. Este vorba, în principal, despre o trăire accentuat dual, care se împarte între fascinaţia poetului faţă de propriul sau *ingenium,* capabil să reformuleze realul într-o infinitate de ipostaze posibile, şi conştiinţa caracterului înşelător, fantomatic, al acestei producţii, care rămâne esenţialmente o maşinare de „înlocuitori”. Aşa se face că poemele lui Dimov încep întotdeauna cu un freamăt de jubilaţie, legat de voluptatea „interpretării la infinit” a realului pentru a sfârşi într-o tonalitate accentuat melancolică, aşa cum se întâmpla în poemul *Căprioarele de porţelan*, al cărui final denunţă cu o luciditate necruţătoare „minciuna” textului: „Lipa-lipa, se grăbea desculţă negresă / Prin satul văruit, la o adresă/ De pe strada căprioarelor de porţelan. // Era o noapte de acum un an, / Curgeau streşinile. Trecusem de mărţişor, / Mamele duceau pentru copiii lor / Bolnavi de raze din Aldebaran / Bune şi mici căprioare de porţelan. // Iar ea, desculţa negresă, / Se grăbea prin satul văruit, la o adresă / Fără copii, doar c-un negru şaman / Pe strada căprioarelor de porţelan. / Acolo aveau să fiarbă ierburi amândoi / Şi se vor scrijeli, şi vor dansa goi, / în jurul broaştelor, melcilor, inimilor de miei / Până când vor suna zorile din clopoţei/ Şi pe urma vor rămâne soră şi frate. // O, ce tristeţe! Ce pustietate!”. „Căprioarele de porţelan” constituie, în acest context, figurări ale semnului „opac” prin raportare la transparenţa simbolului şi apar în ipostaza unor „înlocuitori” ai „razelor din Aldebaran” (ai principiului metafizic), astfel încât jocul „oniric” sfârşeşte prin a-şi dezvălui propria evanescenţă, iar „operatorul de vise” se simte prizonierul unei pustietăţi şi solitudini terifice, pentru că poetizarea e departe de a fi un meşteşug inocent, ea duce la înstrăinarea de real, la suspendarea legăturilor cu *mundus*-ul, în accepţiune cosmică, dar şi socială.

Acesta este, de altfel, impasul la care ajunge artistul oniric în general şi se face prezent şi în producţiile oniriştilor de pe alte meleaguri. Astfel, referindu-se la o proză a italianului Michele Perriera, Cornel Mihai Ionescu vorbeşte în termeni ce s-ar potrivi foarte bine şi „oniricii” dimoviene: „Printr-o optică abnormă, dilatată, care se refuză oricărei devieri sentimentale şi dobândeşte de-a dreptul «punctul de vedere» al unei insecte, realul prezintă (…) polivalenţă semantică, (…) fluiditate prin trecerea unui regn în altul. Percepţia (…) este o megaloscopie care poate fi în acelaşi timp expresia unei uimiri inepuizabile şi infantile sau al unui sens de adâncă solitudine, de conştiinţă a izolării şi inferiorităţii ontologice. (…) Visul era o expresie familiară care asigura o simpatie a conştiinţelor. (…) Alienarea (…) este o condiţie limită a alogicului care izolează şi particularizează individul. El îi înstrăinează nu doar realul, ci şi specia. Feeria devine adesea în acest caz oroare în faţa unei solitudini fară margine, trăită în preajma semenilor şi a obiectelor familiare”. Aşa se întâmplă şi la Leonid Dimov, ceea ce face ca, în ciuda aspectelor de „feerie domestică” şi a unei jovialităţi prea ostentate ca să nu ni se pară suspectă, poemele lui să se nască dintr-un filon sufletesc anxios; acesta e (sau tinde să fie) tragic, legându-se de ceea ce s-ar putea numi „tragedia interpretării / semnificării”. Actul de a semnifica se plasează aici însă sub semnul tragicului nu numai pentru că duce la alienarea de real, ci şi (sau mai ales şi) pentru că este o acţiune „în timp”, supusă efectelor distrugătoare ale acestuia. Căci „viziunile” construite de privirea care „textualizează” realitatea funcţionează după principiul caleidoscopului, se alcătuiesc şi se dezalcătuiesc aproape concomitent, deconcertează prin efemeritate şi inconsistenţă, astfel încât semnificarea nu face decât să accentueze asupra fragilităţii umane, conducând către o viziune a „fiinţei slăbite”, către acea „ontologie a declinului” teoretizate de Vattimo. Şi, în acest sens, se poate neîndoielnic vorbi despre o pietate dimoviană, legată de fascinaţia pe care stârnesc obiectele vechi, învăluite într-un abur de melancolie blajină, „decorurile de epocă”, vetusteţea în general: „E purpura adâncă-n draperie / Cu fluturi de email, în cute-ascunşi / Şi mantii de prelaţi plecaţi să fie / în reci bazilici de pontife unşi. // E galbenul spătarelor cu jeturi/ Cu bumbi albaştri în reţea dispuşi/ Din glastre cafenii când suie ceţuri/ Şi scârţâie-n peisaje cărăbuşi. // E capa de mătase violetă / Nepăsător răsfrântă pe sofa / Când aşteptarea înlemni, secretă/ Capacul cu păstori, de besactea. // Este sideful spart peste platouri / Adus de caravele din ocean, / E-un alb veşmânt înăbuşind ecouri / Din catedrale, la sfârşit de an*” (Poemul odăilor).* Din acest punct de vedere, lirica dimoviană este apropiată de ceea ce s-a numit „neocrepuscularismul” unor *Novissimi,* „legat de recuperarea, în capacitatea lor uimitoare de supravieţuire, a obiectelor consumate de timp”. Căci Dimov are, incontestabil, un acut sentiment al „vechiului”, dar mai cu seamă al „învechirii” pe care îl

exprimă printr-o dialectica a transparenţei şi a opacităţii, a luminescenţei şi a obscurităţii. În poemele sale, obiectele transparente sau strălucitoare tind permanent să se opacizeze, ajungându-se de la strălucirea oglinzilor şi a obiectelor de metal reflectorizante la materia total lipsită de transparenţă. Această trecere se realizează prin gradaţii savant orchestrate, presupune „degradeuri", „stări intermediare" de obscuritate luminescenţă sau lumină obscură: „Armura descheie-mi-o iute, / E-un uliu de iulie-n ciute/ Şi-n arşiţi, în cuiburi piezişă, / Nătângi, să visăm netezise. // E-un burg cu teribile bande / De rozuri dansând sarabande / Sub ceaţa fugind să n-o prinzi / Pe negre alei de oglinzi. // E-un bronz de gângănii rămase / Pe dopuri de umbră lucioase, / Când trec, însoriţi, dintr-o parte / Străvechi cetăţeni în brocarte. // Surâd de dureri pe trotuare / Şi-ţi dărui corâmbi de răcoare, / Când lent se înclină în spate/ Palate de scânduri spălate" *(Tremur).* Sentimentul „învechirii" este legat însă mai cu seamă de actul textual, căci, aşa cum am văzut, poemul dimovian tinde mai curând sa se risipească decât să se cristalizeze, astfel încât fiecare secvenţă a lui se „învecheşte" aproape instantaneu, prezentul e doar o fulguraţie, străfulgerarea unei „configuraţii" înghiţite îndată de „gura de timp", iar elaborarea textului reprezintă în felul acesta o producţie de trecut. Şi, de aici, ia naştere o altă stare specifică la Dimov: nostalgia, care este şi ea mai mult textuala decât existenţială, se naşte din contemplarea „retrospectivă" a viziunilor care trec permanent în alte şi alte structuri configurative, aidoma cioburilor colorate de sticlă ale caleidoscopului. Iar pietatea dimoviană, transformată în nostalgie, se apleacă acum asupra actului textual însuşi, al cărui obiect îl constituie tocmai mortalitatea, tot ce e fragil şi caduc, el definindu-se esenţialmente ca o maşinare de efemer. Ceea ce face ca poetica lui Dimov să se întemeieze pe ideea unei poezii „slabe", „vulnerabile" (opuse paradigmelor forte ale modernismului) în care îşi găseşte expresia fiinţa „ştearsă", „îndepărtată", aflată mereu pe punctul de a se estompa cu desăvârşire. Astfel că, asemenea textualiştilor, Dimov va pune semnul egalităţii depline între „a fi mort" şi „a fi scris", textualizarea dobândeşte aerul unui ritual funerar, iar textul devine mormânt. Poetica slăbiciunii se asociază, însă, în acelaşi timp, cu o depotenţare a limbajului, cuvintele devin instrumentele imperfecte ale semnificării, se opacizează, ajungând semne (şi nu simboluri), sensul figurat redevine sens propriu. Semnificativ este, din acest punct de vedere, poemul intitulat *Eternitate,* alegorie a trecerii lumii şi a producătorului de scriitură în text; aici viziunea dimoviană e generată de criza funcţiei simbolice a cuvântului, iar omul devine, ca urmare a „suicidului textual", o „fiinţă de lut" în sensul propriu al termenului, entitate aproape urmuziană, stranie fiinţă-lucru care completează inventarul fantastelor „colecţii de obiecte" ale poetului: „Ori acum că sunt o glastră/ Cu pământ la subţiori / Şi-o imagine albastră / Repetată de trei ori/ / Tot mai plângi, deşi

trecut-a / Poate-un secol, poate-un ev/ De când am pornit cu pluta/ în linţoliu de elev?… // într-o vineri cu cristale / M-ai luat pe-un gologan / Dintr-un raft cu alte oale / Şi gheişe de mărgean, // Ca-n duminici alburite / Să mă pui din loc în loc / Lângă linguri, lângă site, / Lângă umedul ghioc" „Eternitatea" pe care o evocă poemul este, fireşte, acronia textului, iar autofigurarea produsului scriptural se asociază, în spiritul textualismului, cu reprezentarea „morţii violente" şi cu invazia „legiunilor de fantome" ce se înscriu în categoria „personajelor textuale", a figurilor antropomorfe prin care textul se autoreprezintă ca producţie de evanescent: „La un semn triangluri vide / Vor sui, ciudat de jos / Şi prelung te vor ucide/ Leneş, dulce, pân' la os. // Vor strivi rotund din tine/ Doar un bob de peruzea / încrustat în glastră bine/ Chiar la subsuoara mea. / Vor porni atunci prin case / Cu bunici şi descendenţi, / Vom vedea ciorchini de oase / Şi fetiţe în galenţi. / Colb vom aduna pe vrafuri / De infolii cu peceţi, / Bea-vom umbre de cearşafuri / Fluturate pe pereţi". Prezenţa „obiectelor înscripţionate", a infoliilor, ca şi a imaginilor care sugerează bidimensionalitatea spaţiului scris („umbrele de cearşafuri") accentuează asupra caracterului de alegorie textuală al poemului. Nu întâmplător, el se încheie prin evocarea filei „înroşite", „vampirice" care a absorbit, în porozitatea ei, viaţa („Să rămânem pe vecie: / Ciob albastru, bob rotund / Pe cortina vişinie / Dintr-o sală de corund"), dar a provocat şi „moartea în text" a producătorului de scriitură, care a căpătat fizionomia semnului, fiind doar un semn printre alte semne. Astfel că „fiinţa de lut", „omul-ulcea", constituie rezultatul acestei metamorfoze; odată cu trecerea în bidimensionalitatea paginii, el a căpătat strania luminescenţă opacă a semnului, un strat de „smalţ" care îi ascunde şi îi dezvăluie totodată vacuitatea semantică: „Pune-mă pe masa lungă / Din odaia cu peceţi/ Mai la colţ, să nu m-ajungă / Zăbăucii de băieţi. // Şi deschide geamul iute, / Lumea s-o privesc de-aici. / Lasă-mă acum şi du-te / Smalţul vechi să nu mi-l strici". Aşa cum se putem constata, o bună parte din teoria textului şi a textualizării este descoperita astfel intuitiv şi aplicată în practica scriiturii de un poet ale cărui teoretizări mergeau cu certitudine într-o altă direcţie. Chiar dacă textualizarea dimoviană face în totalitate abstracţie de una dintre cheile de boltă ale textualismului: principiul autenticităţii în scriitură.

Pentru **virgil mazilescu**, poezia reprezintă o aventură ce presupune investigarea, sinucigaşă cu certitudine, a infernurilor rimbaldiene, de unde subiectul uman nu poate reveni decât „sfârtecat", amputat de el însuşi, vorbind o limbă golită de orice noimă. Că este aşa o dovedeşte un text cu valoare de artă poetică, intitulat *prefaţă* şi aşezat la începutul volumului *Va fi linişte, va fi seară*: „Şi după ce am inventat poezia într-o încăpere clandestină din adâncul pământurilor sterpe – curajul şi puterea (omenească) s-au topit ca aburul // şi altceva în afară de faptul că m-am născut şi că trăiesc şi că

probabil voi muri cutremurându-mă (ceea ce de altfel am vrut sa spun şi acum doi ani şi acum trei ani de zile) deocamdată vai nu pot spune // îmi reiau prin urmare vechea limbă: începând chiar din clipa de faţă, o sucesc o mângâi o bat cu sete, dar sintagmele stranii în care (se spune că) sufletul meu doarme ca într-o vizuină pierdută nu mă mai ademenesc, degetele subţiri care vor săpa canale-n pădure şi se vor întoarce acolo mereu şi vor intra în putrefacţie – degetele subţiri nu mă mai tulbura".

Aşa cum se poate vedea, pentru Mazilescu, actul scriptural are o miză superlativă: „inventarea poeziei", şi se desfăşoară undeva în limburile infernale, sub semnul „clandestinităţii", situându-se în afara ideii de ordine cosmică şi exercitându-se asupra sterilului, a substanţelor reziduale, mortificate, ceea ce duce la contaminarea operatorului de limbaj cu materia morţii. „Alchimia verbului" nu mai poate să reprezinte astfel (ca la Rimbaud) o sursă de fascinaţie, ea provoacă, dimpotrivă, colapsul vital, dispariţia impulsiei textuale, astfel încât producţia de semnificant devine, pur şi simplu, automatism, în timp ce discursul despre sine al fiinţei textualizante a devenit şi el tautologic, reductibil la „aceasta (care este) este". Artă a „nonexpresiei", întrucât nu se mai raportează la un semnificat transcendent, etalându-şi doar propria incapacitate de a semnifica, poezia este, în această ordine de idei, nu în mai mică măsură, o arta a digitaţiei, a pipăitului, implicând veritabile excavaţiuni în textura semnificantului (sugerat de imaginea pădurii, figura „textuală" prin excelenţă). Falus şi calamus concomitent, degetul devine astfel instrumentul operaţiunii de textualizare care se asociază cu actul generator, reprezintă o de-naturare a acestuia, concretizându-se într-o producţie de miraje care au inconsistenţa viziunilor dimoviene. Ceea ce particularizează însă „iluminările" lui Virgil Mazilescu este tensiunea lor interioară, tendinţa de a se autotranscende, ostentându-şi, simultan cu vacuitatea semantică, o disponibilitate de a semnifica niciodată satisfăcută.

Tensiunea acestor viziuni se traduce într-o acustică a ecourilor, sugerând prezenţa difuză a suprasensibilului: „coborî din când în când în sat cu paşi de stinsă / fanfară: un băieţandru. / ecoul fară sfârşit al dulgherilor / un păianjen cu creasta de aur / şi chiar şi cele mai mărunte şi mai puţin respectuoase dintre insectele ţinutului (ale auzului) coboară odată cu tine" (*serbările*). Tăcerea constituie, la rândul său, o expresie a indicibilului, a stărilor care rămân exterioare limbajului, e un superlativ al tensiunii lirice, pe care rostirea nu face decât să o ducă spre relaxare: B «Ce-i spune un perete altui perete când se întâlnesc la colţ» / ce-i spune tristeţea mea broaştei care se leagănă se leagănă / ce faci dragostea mea dacă refuz şi acum să vorbesc / ce frumoasă toamnă ce despărţire ce înviere". Poemul e construit astfel ca o acumulare de tensiuni, legate de schema, ambiguă, a zidirii, care sugerează în acelaşi timp (în ordine referenţială) actul cosmogonic, dar şi (în ordine

autoreferentiala) edificiul scriptural (cartea) care e întotdeauna „mormânt”, astfel încât, finalmente, impulsia scripturală se va identifica cu pulsiunea de moarte, iar actul textual cu un suicid: „nisip şi pietre / ne şopteşte zidarul // să vă fac o casă / cum nu s-a mai văzut // scânduri şi cuie / ne şopteşte la ureche zidarul // prin aerul tot mai rece / prin ploaia tot mai întunecată”, în consecinţă, textualizarea va fi privită ca o regresiune spre regnurile infraumane, spre o animalitate rece, care a dobândit ceva din candoarea materiei vegetale, este o replica *a rebours* a cosmogoniei şi are ca termen final nihilul, moartea care se constituie în „principiul primordial” al unei lumi „paralele”, cea a textului, ce reprezintă reflexul „sinistru”, trecut prin oglindă, al lumii reale: „pisica va deschide iar fereastra / pisica verde şi proaspătă ca iarba / şi în odaia pustie se va strecura / şi la picioarele stăpânului se va încolăci // dormi dormi somnul te duce de pe lume / te spală te piaptănă şi te împarte/ copiilor săraci te-am şi uitat/ / şi ploaia va deschide iar fereastra / ploaia verde şi proaspătă ca iarba / şi în odaia pustie se va strecura / şi la picioarele stăpânului se va încolăci // dormi dormi somnul te duce de pe lume / te spală şi te piaptănă şi te împarte / copiilor săraci te-am şi uitat // şi moartea a deschis încet fereastra / moartea verde şi proaspătă ca iarba / şi în odaia pustie s-a strecurat / şi la picioarele stăpânului s-a încolăcit” *prima poveste pentru Ştefana).*

Teatrul deprimant al textualizării se desfăşoară în prezenţa martorului angelic, purtător al privirii oarbe (de înger al extincţiei) care e act pur, acţiune şi nu percepţie, concentrând energiile nimicitoare ale „morţii în text”: „în ochii celui ce priveşte şi percepe fară să ne vadă / în călătoria ca un bici de aramă ca o trompetă lungă / în depoziţia ca o bătaie de aripă ca un fum peste case / în gustul şi în pipăitul acestui act insondabil îndură-te îndură-te de mine o! noapte / în noaptea senină şi în palida groapă cu resturi cu tot ce înaintează o noapte”. Evocată în acest context, arama e acel „metal al forţei şi violenţei” despre care vorbea Lucreţiu şi se integrează, împreună cu trompeta şi biciul, într-o constelaţie de imagini care trimite spre arhetipul „îngerului cumplit”[96] (apocaliptic), a cărui prezenţă terifiază, căci ţine de registrul realităţilor de neîndurat pentru plasma umană, aducând nostalgia tenebrei materne. El poate fi identificat cu instanţa care impune legile „inumane” ale actului textual, sugerat şi de prezenţa „corăbiilor scripturale”, care constituie, ca şi la Dimov, vehiculul trecerii în lumea semnelor scrise: „vine o vreme a cireşelor putrede / vine un timp al augustei antoniniana / timp nesfârşit indecent / de pe corabie fa-mi semn pentru ultima oară // noi avem dinţi falşi ei au numai şi numai / dinţi adevăraţi – ei au întotdeauna dreptate / şi ne vor roade oasele ca şi cum ar mirosi pe îndelete / patru cinci petale de trandafir în aprilie/ / dacă aş putea să-ţi spun cât de mult te iubesc/ nu ştiu nimic despre tine «ahora şi

96 Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* Editura Artemis, Bucureşti, 1995.

mătrăguna / îmi sunt mai aproape» un timp nesfârşit indecent / de pe corabie fa-mi semn pentru ultima dată” (*de pe corabie).* Aici, dispoziţia de a genera text, instaurarea impulsiei scripturale sunt asociate cu anotimpul declinant, care aduce imaginile disoluţiei şi ale putridului, timp prin excelenţă al textualizării, ştergând graniţele dintre lucruri şi semne. Remarcăm totodată prezenţa elementelor ce ţin de recuzita acelui „simbolism muşcător” despre care vorbeşte Durând, atribuite unor prezenţe incerte („ei”) care nu pot fi nominalizate, rostite, deoarece se situează în afara limbajului şi converg, şi de data aceasta, în imaginea „îngerului justiţiar” care devine o epifanie a (auto) nimicirii în text. Acestei apariţii terifice mitologia mazilesciană îi va opune imaginea liniştitoare (maternă) a corăbiei, care nu e doar vehicul textual, ci şi „receptacul” (pântece şi mormânt totodată). Iar apariţia „îngerului cumplit” se petrece simultan cu despărţirea de spaţiul ocrotitor al maternităţii, astfel încât naşterea „din carne” va fi substituită acum de naşterea „din semn”, ceea ce echivalează cu anihilarea emitentului de scriitură în mişcarea „ucigaşă” a semnificantului textual. Alteori, prezenţa angoasantă a „celuilalt” (cel care „nu e”) va fi evocată de imaginea „urmelor”, a mixturilor halucinante de real şi de ireal: „urme foarte adânci pe zăpadă / mulţumirea aşchia asta din carne / lumina tulbure a lunii februarie/ nici vorbă nici vorbă nici vorbă/ / ne întorceam dintr-o călătorie obişnuită / mai aveam câteva ceasuri de mers / prin zăpada şi prin lumina tulbure/ a lunii februarie nici vorbă/ / şi când am ajuns în marginea pădurii/ şi când am aprins focul din nou / le-am simţit răsuflarea în ceafă / doi călăreţi falnici şi lângă ei umbra // celui de-al treilea (pirpiriul) atârnând / ca o blană rece de câine ca un stindard / urme cât se poate de vizibile pe zăpadă / şi lumina tulbure a lunii februarie/ / ne-am uitat cu subînţeles unii la alţii/ am deschis repede cartea cum ai deschide / fereastra dinspre grădină în zorii zilei / câştiguri şi pierderi scria acolo negru pe alb // dar într-o limbă de care nu ne mai aminteam / câştiguri şi pierderi scria – într-un timp / care de mult timp nu mai era al nostru” *(legendă).* Aici, simbolistica urmelor scripturale e în legătură cu percepţia acută a alterităţii, a „celuilalt” (aşchia) care dereglează procesele materiei viscerale, producând un blocaj al funcţiei locutive, pe fundalul „luminii tulburi” care este legată (o ştim de la Marin Mincu) de „ora incertă” a textualizării şi generează o transluciditate a lucrurilor, situându-se astfel la jumătatea drumului dintre ocultare şi revelaţie. Actul textual se va înfăţişa acum ca o gnoză de tip apofatic, e o producţie de semnificam care nu poate fi perceput decât ca „negativitate” a oricărui discurs, ca o „insuficienţă” cronică a limbajului ce se concretizează sub forma limbii „mute” a textului. Legată de aspiraţia de a articula în limbaj indicibilul, lirica lui Virgil Mazilescu este, prin urmare, una a nonexpresiei care (aşa cum arăta Ihab Hassan) poate cunoaşte doua modalităţi: una „minimalistă” (limbajul aspiră la nimic) şi alta a „excesului”

(limbajul aspiră la tot), ambele constituind însă modalităţi ale „tăcerii”, ale „dezagregării formale a relaţiei dintre limbaj şi realitate” şi dau naştere „antiformei”. Poetizarea mazilesciană va urma, în prima ei fază, modalitatea rimbaldiană a „excesului”, e una a „iluminărilor” şi a „anotimpului în infern”, cu menţiunea că aici infernul este mai mult semiotic decât existenţial, generat fiind de conştiinţa vacuităţii semantice a cuvântului, dar şi de neputinţa operatorului de limbaj e a-şi eluda destinul de fiinţă semnificantă. Astfel încât existenţa actantului liric se desfăşoară la graniţa dintre tăcere şi spunere, între chemarea textului şi chemarea realului: „pentru că-şi luase obiceiul să rupă una câte una (la intervale nu prea mari) hârtiile şi feluritele chitanţe destinate viitorului – i se năzărea dintr-odată că vede strălucirea apuselor zile deschizându-se în faţa lui ca o rană sau o pâlnie de obuz în care i-ar fi murit rând pe rând toţi prietenii, dacă se întorcea noaptea acasă vedea cu jale cum năvălesc asinii şi boii peste o vegetaţie arsă – numai scrum şi aducere aminte, şi cu toate acestea urechile lui în flăcări captau fară întrerupere semnalul, era unul şi acelaşi semnal: întoarce-te întoarce-te. A pus atunci mâna pe o crenguţă de mesteacăn: şi-a luat încetişor rămas-bun. O crenguţă întâmplătoare de mesteacăn, apoi (înalt şi cu haina pe umeri) nici n-a mai aşteptat minunea – când vântul i-a trimis prin fereastra regală fum de trestie şi rămăşiţe ale părului tău, melancolie! a cunoscut fericirea deplină şi a ajuns la ţintă cu mult înaintea propriului său sfârşit înecat în lacrimi” (*obiceiul de a rupe hârtiile destinate viitorului).* Distrugerea „hârtiilor” marchează aici oroarea de text, aspiraţia recuperării „realului” care ia însă forma deconcertantă a „golurilor de timp”, asimilabile „gurii devoratoare”. Asemenea momente de absenţă din „timpul biografiei” coincid cu explorarea bestiarului oniric, a zonelor obscure ale psiheei, trecerea sub incidenţa „duratei interioare”, într-o tentativă, aproape disperată, a actantului liric de a atinge „miezul fierbinte” al vieţii, figurat prin imaginea focului, iar tentaţia morţii prin combustiune exprimă acum, fără doar şi poate, dorinţa de comuniune cu energiile abisale ale vitalului, de trecere la existenţa impersonală a cosmicului. Situat „în afara limbajului”, ego-ul mazilescian se află, însă, în egală măsură, şi „în afara vieţii”, iar singurul spaţiu în care are acces este textul (figurat adesea prin imaginea pădurilor şi a vegetaţiilor), un spaţiu prin excelenţă al agoniei, care, plasându-se în zona de interregn dintre viaţă şi moarte, existenţă şi opusul acesteia, stă sub regimului lui „a părea”, iar actul producerii sale este, în egală măsură, creaţie şi destrucţie: „noaptea păduri întregi am doborât cu securea/ cuie am bătut cu ciocanul cât e noaptea de lungă/ / şi fară ajutorul nimănui / se prăbuşesc atunci când vine vremea în praf şi în pulbere / lângă tufele de mărăcini înfloriţi să se prăbuşească: albele // pietre peste albele pietre. Au bătut singure cuie în lemn / ce orb îi cu umilinţă la adăpostul iubirii se naşte. Vai singure / vor înghiţi cuiele într-o

noapte. Vor incendia lemnul ce orb / şi cu umilinţă. Ce orb şi cu umilinţă… // lângă tufele de mărăcini în floare singure să se prăbuşească” (*epidaur).* Pietrele aduc, fireşte, sugestia „edificiului textual”, a cărţii, care se dovedeşte o construcţie problematică, imperfectă, alcătuită din mozaicarea unor piese eterogene, ce evocă principiul compoziţional al „configuraţiei”, esenţial în poetica onirismului. Dar „configuraţiile” reprezintă – din perspectiva lui Virgil Mazilescu – nişte produse artificioase prin excelenţă, care au (aşa cum se întâmplă şi în *Iluminările* rimbaldiene) tendinţa de a se descompune aproape instantaneu în virtutea unei legi a „respingerii”; rezultat al unui artificiu, unitatea lor tinde la tot pasul să devină multiplicitate, iar textul funcţionează după principiul sparagmosului (sacrificiu prin sfâşiere). Oripilat de mecanica „inumană” a textualizării, poetul va evoca de data aceasta, pe urmele lui Rimbaud, vârstele inocenţei, dar şi ale ignoranţei paradisiace: „Ea e femeia din vis. Pe când străbăteam / o zona alburie lăptoasă prin anii mei tineri / carenţa şi pavăza înţelepciunii carenţa şi pavăza/ / şi brusc s-a ivit o gură de aer (ai fi zis) / sângele ei de pretutindeni şi dintotdeauna. Picioarele ei / ca două lungi strigăte ale morţii pe nisip. // şi o precizie cu adevărat înspăimântătoare, până şi zâmbetul” *(până şi zâmbetul).* Laptele („zona lăptoasa”) constituie în acest context o evocare metonimică a maternităţii, astfel încât paradisul mazilescian dobândeşte aspectul „uterului”, va fi un loc de gestaţie, fisurat de apariţia „femeii din vis” (asimilabilă feminităţii „erotizate”, dar şi „figurilor feminine ale poeziei”) care prezidează trecerea de la candoarea stadiului infantil şi prescriptural la vârsta „perversă” a textualizării. E vorba, în definitiv, despre o „a doua naştere”, care este simultan naştere întru moarte şi întru scriere, evocată (aceasta din urmă) de imaginea „paşilor pe nisip”, astfel încât „a scrie” şi „a muri” devin perfect sinonime. „Zâmbetul” se înscrie aici în categoria instrumentelor de seducţie; el declanşează mişcările „pulsiunii de moarte”, catalizează dorinţa latentă de autonimicire a subiectului liric, ce-şi găseşte expresia în actul înscripţionării, iar poemele se constituie, unul după celalalt, într-o „dramă a semnificării”, dezvoltată cu mijloacele unei poetici a „excesivului”, care n-a renunţat încă întru totul la utopia vizionarismului rimbaldian şi a cărei miză e „totul”.

Abia odată cu ultimul volum al poetului, *Guillaume, poetul şi administratorul,* se poate vorbi despre trecerea liricii mazilesciene în registrul „minimalismului” şi la convertirea poeziei într-o rostire despre nimic, care ia forma parodiei dezabuzate, odată cu transformarea ritualurilor pline de stranietate din primele volume ale lui Virgil Mazilescu în bufonade groteşti, traversate de apariţii umanoide care au aerul marionetelor dezarticulate din teatrul lui Beckett. Această „schimbare la faţă” nu este însă nicidecum neaşteptată, de vreme ce poate fi regăsită, *în nuce,* în unele poeme mai vechi, unde asistăm la degradarea actului ritualic într-o pantomimă absurdă, de

vreme ce nu se mai raportează la un sens transcendent, metafizic, producându-se „în absenţa sufletului” şi reducându-se la un simplu automatism: „apă v-am dat sufletul meu unde v-a fost / unde pâlpâi tu sufletul meu şi în care / parte a lumii vânează acum vânătorii/ / daca privesc – haina mea este chiar frică / dacă privesc dealuri şi văi şi câmpii *(dealuri şi văi şi câmpii).* Gravitând în jurul unei „ofrande a apei”, aşadar a unui „rit de fertilizare”, poemul transcrie angoasa provocată de revelaţia semnificantului vid de semnificat (vânătoarea constituie în acest sens figurarea metaforică a goanei după un sens intangibil), a unei imanenţe terifice care face cu neputinţă orice raportare la metafizic, astfel încât, posibilă doar ca un perpetuu *acte manque,* semnificarea nu poate decât să degenereze în propria ei parodie. Mazilescu nu are însă vocaţia bufonadei sinistre şi a „caricaturilor sângeroase”; parodicul ia naştere aici din multiplicarea ironică a personajului liric, care dobândeşte măşti distincte şi totuşi identice (ceea ce duce, ca la Mircea Ivănescu şi la optzecişti, la epicizarea discursului, care devine anecdotă sau fabulă) din alternarea „peisajelor metafizice” cu decorul domestic, a sublimului cu grotescul şi caricatura, astfel încât poemul se transformă pe nesimţite în propria lui bagatelizare: „şi ce chef vom trage, cu ultimul cerşetor care a dus în ruina oraşul / cu toţi cei care ne vor mai cădea în labă. / înţeleptule! / plutim către metafizică, ne şi târâm, a picat din cer şi a zărit pământul. / tatăl şi mama lui tocmai îl zămisleau, a spus: / să destrami un imperiu / să deschizi o prăvălie de mărunţişuri / să te trezeşti mai degrabă lac de sudoare” (*din aventurile administratorului*). Amănuntul banal, chiar insignifiant, devine acum, ca în prozele kafkiene, o permanentă sursă de fantastic terifiant sau miraculos, în timp ce viziunile (coşmareşti sau feerice) au tendinţa de a se banaliza aproape instantaneu, fiind reduse la pasta cenuşie a domesticităţii meschine, acest joc, întotdeauna „pe muchie de cuţit”, între sublim şi derizoriu, metafizic şi trivial, problematizând finalmente până şi ideea de parodie: „aha zic poetul şi guillaume într-un glas eşti prin urmare de-al nostru / termină-ţi cafeaua şi haide să mergem împreună la primărie / să înregistrăm petiţia asta citeşte-o şi tu / vrem pinteni de aur pentru călăreţii care se întorc pâlcuri-pâlcuri / un grajd mai curat şi mai bine luminat pentru caii lor fumurii / vrem mai multe lopeţi pentru locuitorii comunei noastre să se asigure / un pământ reavăn cu râme grase şi mai vrem să aflam daca nu vă este cu supărare / cum îşi începe primarul nostru iubit şi foarte apreciat activitatea lui zilnică / guillaume poetul şi administratorul” (*mică istorie sumbră şi aproape neglijent redactată cu personaje şi cu întâmplări destul de imprevizibile).* Drama semnificării este transpusă acum în registru de balet grotesc sau de anecdotă casnică, emitentul de scriitură capătă fizionomia unui Sisif tragi-comic, care şi-a pierdut aureola damnaţiunii şi se exprimă prin intermediul unui mimus burlesc – parodie a limbajul „gimnic” al etalării:

„pentru că de frig şi de foame şi chiar de glonţ / nu se mai poate muri – totuşi transportul / unui dulap din sufragerie pe terasă / şi pragul tocit zâmbetul pe cale de a se coagula / şi piciorul retrage-ţi piciorul şi întâmpină zeii // am prevăzut totul până în cele mai mici amănunte / transportul unui dulap vechi din sufragerie pe terasă / viaţa mea // o să-mi ard hainele din nou o să-mi schimb identitatea / câtă cinste şi câtă glorie – am prevăzut totul / «odihnească-se în pace dumnezeu să-l odihnească în pace» / poate vom avea şi noi de pe urma lui ceva de câştigat" (*administratorul explică în ce constă de fapt viaţa lui. Relatare absolut onestă).* Ininscriptibilitatea realului, care face ca poezia să fie rostire / scriere de nimic, devine pretextul unor fabule demistificatoare (care discreditează în acelaşi timp realitatea, dar şi tentativa de înscripţionare a acesteia, adică actul poetic): „pe dracu administratorule eu sunt realitatea ba realitatea palpabilă / manifestare a ideii în sensibil (hegel prelegeri fenomenologia) / sunt cea cu urechi mici / cu iepuraşi şi marmote de plastilină / sunt cea cu vorbe care de care mai dulci // şi dacă mă enervez şi trec pe trotuarul de vizavi spunându-ţi / în prealabil: administratorule nu vreau să mai stau cu tine / ce te faci tu? iepuraşii se topesc marmotele fug departe / în ţara lor cuvinte dulci nu mai auzi / urechi mici în care să zbieri nu mai găseşti" (*administratorul poate s-o sfeclească în orice moment).* Recursul la grotesc şi absurd reprezentând, fără doar şi poate, momentul de climax al „dramei semiotice" pe care o transcriu poemele lui Virgil Mazilescu, căci poetul descoperă acum (pe urmele lui Samuel Beckett) ca „nimic nu-i mai caraghios decât nenorocirea", dar deriziunea nu constituie aici (la fel ca la dramaturgul irlandez) decât forma superlativă a disperării, astfel încât se poate spune că *Guillaume, poetul şi administratorul* reprezintă „sfârşitul de partidă" al liricii mazilesciene, după care autorului i-ar mai fi rămas doar să abandoneze, ca Rimbaud, poezia. Printre prietenii săi din grupul oniric, el se individualizează prin faptul că are revelaţia acelei „poezii a tăcerii" pe care Ihab Hassan o teoretiza cam în aceeaşi epocă, trece de la lirica excesului la minimalism (adică de la viziunile rimbaldiene la farsa tragică a lui Beckett), intuind totodată (la fel ca Leonid Dimov sau Daniel Turcea) mecanismele textului şi ale textualizării.

În cadrul unei mese rotunde organizate de revista *Amfiteatru* în noiembrie 1968 în legătură cu onirismul estetic, **daniel turcea** îi conferea visului dimensiunile unei axiomatici, arătând că, în măsura în care „realitatea imediată e euclidiană", visul, aşa cum îl înţeleg artiştii onirici, reprezintă „o construcţie logică şi nu un hazard: adică nu lucrează sub imperiul unei axiome neclintite: nu e geometric construit pe un postulat închistat, ci în funcţie de n postulate". Prin urmare, în calitatea lui de axiomatică, el acreditează realul, în raport cu care îndeplineşte funcţia postulatului, de vreme ce, în viziunea poetului, lumea are dimensiunile unui miraj sau ale unui joc, plasându-se sub

semnul veşnicelor metamorfoze. În aceasta ordine de idei, poemele din volumul *Entropia* vor desfăşura caleidoscopia unui univers generat de joaca pe care o susţine cu sine însuşi un „Cameleon Divin”, lumea e o fugă perpetuă de semne, semnificant pur, număr fantasmagoric de iluzionism: „Chiar dacă tot ţi s-ar deschide, să ştii / adevărul este fiecare din feţele lui, Cameleon / Adevărul este lumea pe care tu o parcurgi / pentru că în preajma ta lucrurile se schimbă / aerul în libelula de aici / fierul neatins în mătase” *(Splendorile cameleonului).* Regăsim astfel în poemul lui Daniel Turcea ceea ce Alan W. Watts numeşte „mitul fundamental al hinduismului”, acela care ilustrează că „lumea este Dumnezeu jucându-se de-a v-aţi ascunselea cu Sine. Ca şi Prajapati, Vishnu sau Brahma, Cel de Sus, sub multe nume, creează lumea printr-un act de autodezmembrare sau de uitare de Sine, prin care Unul devine multiplu, iar singurul actor joaca nenumărate roluri. În cele din urmă, El revine în Sine doar pentru a începe din nou – Unul săvârşindu-se întru cei mulţi, iar cei mulţi săvârşindu-se întru Unul” ”5. Avem de-a face aici cu o viziune mitologică, şi nu filosofică, şi, de aceea, „imaginea fiecărui om, a fiecărui lucru, ca un rol pe care Purusha îl interpretează în stare de uitare de sine, nu trebuie luată drept o relatare logică sau ştiinţifică a realităţii „” 6. Căci hinduşii nu au căzut în greşeala de a-şi închipui că despre realitatea ultimă se poate vorbi altfel decât poetic şi, prin urmare, în acest domeniu „forma directă şi elocventă a vorbirii poate sa spună doar *Neti, neti* (nu, nu), întrucât ceea ce poate fi descris şi categorisit trebuie să se găsească întotdeauna în domeniul convenţional”, acel convenţional din care ia naştere *maya.* În concluzie, din perspectiva pe care o propunea Daniel Turcea, imaginea onirică, al cărei principiu de funcţionare e acelaşi ca şi al imaginii poetice, reprezintă o posibilitate de abordare neconvenţională a lumii, ea situându-se la antipodul limbajului discursiv întemeiat pe convenţie. Visul deconvenţionalizează astfel percepţia realului, scoţându-l de sub incidenţa abstracţionismului reducţionist pe care îl presupune orice limbaj logic. El este, prin urmare, analogul perfect al „vederii periferice”, care are capacitatea de a sesiza mai multe lucruri concomitent, percepând, spre deosebire de „vederea centrală”, mai degrabă unitatea realului decât discontinuitatea acestuia. În acelaşi timp însă, deconvenţionalizarea percepţiei este în strânsă legătură cu deconvenţionalizarea limbajului, căci (spunea la aceeaşi masă rotundă autorul *Entropiei)* „acceptând visul ca pe o rigoare, cu evidenţă proprie, neraportată în afară, cuvintele care încifrează această stare capătă o proprietate în plus – acea proprietate care în fizica modernă se numeşte corpuscul-undă – devin relative şi prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de totalitate. Cuvântul devine astfel exponentul unei stări de flux calificativ care comprima sensibilul şi idealul, Golurile dintre cuvinte, undele, suspensia vorbirii devin atât de importante, încât ele construiesc cuvintele şi, astfel, restituie

cuvântului elementaritatea şi originalitatea sa, este scos din tipare şi poate evolua din nou fără rigiditate, atonal, polifonic, monodie" 1'7. Limbajul poetic este plasat, în felul acesta, de Turcea la antipodul limbajului logic, întrucât dacă acesta din urmă este fixat exclusiv asupra părţilor, pierzând din vedere totalitatea, celălalt se defineşte tocmai prin capacitatea de a face pertinent întregul prin intermediul fragmentului. Căci (şi textele indiene sunt cât se poate de semnificative în aceasta privinţă) dacă lumea experienţei e *maya,* acest lucru e o consecinţă a faptului că mintea omenească o supune măsurătorilor şi clasificărilor. „Definirea, punerea hotarelor, delimitarea (scrie acelaşi Alan W. Watts) – acestea sunt acte de împărţire şi deci de dualitate, deoarece îndată ce un hotar este definit, el are două părţi."[97] Supusă delimitărilor taxonomice, pe care le presupune orice demers intelectual întemeiat pe jocul categoriilor logice, lumea sfârşeşte prin a se derealiza, prin a deveni iluzie, *maya.* Spre deosebire de acest limbaj „al cantităţii", limbajul poetic va fi unul calitativ, care deţine proprietatea de a realiza unitatea dintre concept şi percepţia senzorială, printr-o mişcare a „plinurilor" şi a „golurilor", a semnelor şi a petelor albe dintre acestea. Şi, la drept vorbind, pe parcursul acestui joc, rolul preponderent îi revine golului care acţionează ca un rezonator, generează un soi de vibraţie a semnului şi devine, în cele din urmă, cel care creează cu adevărat forma. Analog oarecum neantului mallarmean, golul invocat de Daniel Turcea trimite însă mai degrabă (lucru deloc neobişnuit la un poet nutrit cu solide cunoştinţe de înţelepciune extrem-orientală) spre tradiţiile indiene. Căci textele hinduiste sau budiste vorbesc despre caracterul „gol" sau iluzoriu al lumii perceptibile, care se situează într-un raport antitetic cu lumea convenţionala a măsurabilului, având în vedere procesualitatea ei şi, de aici, lipsa de permanenţă. „Forma – spune tot Watts – este flux şi în acest fel este *maya* în sensul întrucâtva extins, că nu poate fi delimitată ferm sau percepută. Forma este *maya* atunci când mintea încearcă să o înţeleagă şi să o controleze prin categoriile fixe ale gândului, adică prin intermediul numelor (*nama*) şi al cuvintelor"[98]. În consecinţă, *maya* va fi echivalată finalmente cu „nume şi formă" (*nama-rupa*), cu încercarea minţii de a cuprinde formele fluide ale naturii în categoriile gândirii. Atunci când se postulează că forma este în ultimă instanţă vidă (sau altfel spus insesizabilă şi non-măsurabilă) lumea formelor va fi văzută mai curând ca *brahman* decât în calitate de *maya.* Fiindcă – aşa cum s-a spus – „lumea formală devine lumea reală în momentul în care nu mai este zăvorâtă, în momentul în care fluidităţii ei schimbătoare nu i se mai opune rezistenţă. De aici adevărata tranzienţă a lumii care este semnul divinităţii ei, al identităţii ei reale cu infinitatea invizibilă şi nemăsurabilă a brahmanului"[99]. Transpuse într-o filosofie sui-

97 *Ibid.,* p. 68.
98 *Ibid.,* p. 72.
99 *Ibid..,* p. 73.

generis a limbajului poetic, aceste aserţiuni, legate de caracterul „vid” al formei, se traduc printr-o tentativă de totală deconvenţionalizare a discursului, care se va defini la rândul lui ca procesualitate, ca un flux permanent, pe care orice încercare de „fixare” nu face decât sa-l entropizeze, reducându-l la dimensiunile unor simple convenţii. Astfel încât lumii „cameleonice” îi corespunde la Daniel Turcea limbajul „cameleonic”, pus sub semnul dinamismului absolut şi al metamorfozei. Iar ceea ce este cu adevărat surprinzător este faptul că, pornind de la învăţăturile milenare ale Orientului, autorul ajunge la o viziune foarte modernă asupra poeticului, care nu se găseşte departe de conceptul de text, în accepţiunea lui de productivitate, aşa cum îl înţelegea Julia Kristeva. Şi, începând din acest moment, actul scriptural se transformă, la poetul *Entropiei,* într-o operaţie de textualizare, a cărei dimensiune esenţială o constituie autospecularizarea, care se desfăşoară tot timpul sub semnul unei lucidităţi paroxistice, paradoxala luciditate a stării onirice, preocupată să atingă un fel de „grad zero” al limbajului, la care, epurat de toate întrebuinţările lui convenţionale, cuvântul (semnul) îşi regăseşte ceva din starea adamică, servind ca *materia prima* pentru serii nesfârşite de mutaţii şi transformări care încearcă să lase teren liber energiilor imaginative inepuizabile pe care le implică actul de semnificare. De aici şi caracterul special pe care îl capătă la Daniel Turcea tehnica configuraţiilor, caracteristică onirismului. Căci poetul nu mai este preocupat să realizeze aglutinări imagistice construite după logica visului, ci configuraţii lexicale mozaicate parcă în virtutea unui „dicteu textual” ce îşi propune insolitarea rostirii poetice până la cote superlative, tentativa de deconvenţionalizare a limbajului ducând astfel la problematizarea ideii de cod şi realizând un pas însemnat în direcţia acelei treceri de la o instanţă transcendentă (codul) la o instanţă imanentă, dată ca atare în chiar actul producerii textului, despre care vorbea Marin Mincu ca despre unul dintre semnele esenţiale ale cristalizării eului în dubla sa interferenţă: cu lumea şi cu limbajul. Într-un poem cu veleităţi de artă poetică, aşezat la începutul volumului *Entropia*, Turcea va privi astfel textul / poezia ca pe o emanaţie a substanţei vitale ce ia înfăţişarea unei „încâlceli” de forme, prin care se manifestă tocmai refuzul obstinat al formei consfinţite prin cod. Actul poetic are ca miză aşadar ieşirea din real, nu doar din realul lucrurilor, ci şi din realul cuvintelor: el produce golul, fanta, fisura care face inteligibilă „irealitatea”, chiar dacă doar apofatic, ca pe o „orbire” ce are drept consecinţă ocultarea lumii empirice. Acum are loc evaziunea de sub legile oricărei mişcări (care înseamnă – în mod fatal – consum energetic şi e pândită prin urmare de entropie), ceea ce face ca textul să se convertească într-un depozit de energie potenţiala, ajungându-se astfel la ideea unei arte a „nonexpresiei”, întemeiată pe premisa „economiei de energie”, în raport cu

care expresia se defineşte antitetic ca un „consum”: „Sângele meu desfăcu / Deasupra – o planare mai lină / aşteptând să se spargă // jos nu înţeleg cum se încâlcesc moale şi reci / forme obscure şi iată / Totul e să ardă / o uşa orbitoare / totul e să treci dincolo / din afară prin porii / acestor licheni ce-au iubit / vii şi mai vii încă / amurgul roşu şi stins / când se unduiau şi vântul/ avea tăceri de xilofon şi de ură/ dus pe leneşa vale/ / Scăpare nu mai există / Nu-i decât un nesfârşit Posibil / unde logica e să te smulgi / de sub ecuaţiile oricărei mişcări/ să poţi trăi / vieţi / astfel / nenumărate” (*Zen).* Acest regres spre stările virtuale ale limbajului constituindu-se, de aceea, într-un salt în „exterioritatea” absolută a semnelor, percepute acum în calitate de „obiecte” implicate într-o artă a combinării ce le scoate de sub incidenţa oricărei transcendenţe, încercând să le amâne astfel cât mai mult cu putinţă căderea în entropie. O asemenea *ars combinatoria* presupune însă în acelaşi timp o permanentă cenzură din partea inteligenţei, căreia îi revine rolul de a sesiza la momentul oportun orice „reacţiune” produsă de forţele „inerţiale” ale limbajului / poetizării, a cărei consecinţă ar fi reinstalarea în convenţional. Astfel încât, începând din acest moment, poemul nu mai rosteşte lumea, ci devine o rostire despre limbaj şi mai ales o rostire despre el însuşi, textele lui Daniel Turcea fixându-se cu o obstinaţie nemaiîntâlnită poate în poezia românească de până atunci decât la Ion Barbu asupra propriei plămădiri. Dintr-o asemenea perspectivă se poate spune chiar că Daniel Turcea este cel mai barbian dintre poeţii români postbelici, singurul care a înţeles, în spiritul şi nu în litera ei, lecţia lui Ion Barbu şi este în acelaşi timp cel mai înclinat dintre poeţii onirici către exerciţiul de textualizare care are drept finalitate autospecularizarea produsului textual în dinamica veşnicelor sale alcătuiri şi dezalcătuiri. Chiar dacă dispoziţia textualizantă a poetului nu-şi are nicidecum punctul de pornire în teoretizările de la *Tel Quel,* ci în practicile milenare ale zenului, dobândind în felul acesta o încărcătură spirituală străină de praxisul scriptural privit ca simplă productivitate şi transformându-se pe neaşteptate într-o disciplină ascetică peste care planează un abur de înţelepciune orientală.

Mitul *pharmako*slui este şi el implicat în poemele Daniel Turcea, unde operaţia textuală se va defini ca un sacrificiu perpetuu care are rolul de a revitaliza produsul scriptural, „ucigându-l” pentru a-l face să se nască din nou şi încercând să-i infuzeze cât mai mult din energia imaginativă a scriiturii, într-un permanent efort de deconvenţionalizare a discursului liric. Căci eficacitatea sacrificiului este condiţionată de permanentizarea lui şi – arăta Ananda Coomoraswamy – jertfa nu constă în a săvârşi în unele împrejurări acte specific sacre, ci în a sacraliza (a face sacru) tot ce noi înfăptuim şi tot ceea ce suntem, a sanctifica fiece act natural prin reducerea tuturor activităţilor la principiul lor12’. Conferindu-i actului textual valenţe

sacrificiale, Daniel Turcea îl reînvesteşte astfel cu o demnitate metafizică cu totul străină de spiritul teoriilor de la *Tel Quel,* iar deconvenţionalizarea rostirii poetice, întemeiate pe „sacrificiul perpetuu”, pe autodevorarea continuă a produsului scriptural, se confundă astfel cu însuşi principiul poetizării. Textualizarea devine aşadar, în viziunea poetului, modalitatea (metafizică şi mistică prin excelenţă) prin intermediul căreia scrierea / poezia sunt reduse la principiul lor, convertindu-se în singurul remediu eficient al catastrofelor energetice care pândesc lumea, omul şi textul, adică principalul factor antientropic, chiar dacă pare să funcţioneze ea însăşi ca un principiu al „dezordinii”, adică după legităţile entropiei.

Tocmai în virtutea acestei dimensiuni sacrificiale a actului textual, operatorul scriptural va fi supus în poemele lui Daniel Turcea umilirii şi degradării, el dobândind în cele din urmă ipostaza animalului de jertfa, al *pharmakosului,* care după ce a căpătat fizionomia grotescă a omului-manechin, e expulzat, asemenea ţapului ispăşitor, din propriul său text. Asemenea umilire a scriptorului reprezintă însă condiţia supravieţuirii „urmei”, a amprentei lui grafice, ceea ce duce, în paralel, la acreditarea semnului ca depozit de energie în care

121 Cf Ananda Coomoraswany, *Hinduism şi budism,* **Editura Timpul, 1997**se face simţită lucrarea instanţei (imanente, şi nu transcendente) a textului: „Iartă-mă principe iartă-mă / credeam c-am venit dup-ai mei / totul am închis şi / năuntru / apa am pus-o sub chei // am mers singur o vreme / apoi am ieşit cu mare sfiala / Brumase // şi pentru că un soare apune-ntre fructe // şi pentru că rădăcinile înţeleg deşi fac genocid // şi pentru că odată ajunsă aici / unde toate şi tuturora le e cunoscută această muzică / viaţa lui / nu se mai putea risipi şi chiar dacă/ mâinile lui căutaseră oricum ceva să pareze” *(Copacul, principele şi oglinda).* La fel ca în poetizările lui Dimov sau Mazilescu, actantul liric îşi pierde aici dimensiunea prometeică sau faustică (pe care le implica ipostaza poetului-mag din recuzita liricii moderniste), transformându-se în acel „nobil măscărici al Totalităţii” despre care vorbea autorul *Deschiderilor.* Abordind masca *pharmakos*-\A\i\, personajul liric se supune însă în poemele lui Daniel Turcea unei adevărate „kenoze”, devine protagonistul unui ritual de sacrificiu similar „morţii în text”, iar produsul scriptural se întemeiează pe jertfa (în înţelesul său de „kenoză”) a eului textual, astfel încât metamorfoza acestuia în „măscărici al Totalităţii” îşi pierde, de data acesta, conotaţiile burleşti, dobândind gravitatea hieratică a ritualului.

Lirica vizionară

cezar ivănescu, mihai ursachi

Mai mult decât lirica oricăruia dintre colegii lui de promoţie, poezia lui **cezar ivănescu** e solidară cu acea ontologie a mortalităţii, care constituie una dintre cheile de boltă ale experimentalismului. Elaborată în registrul romantismului tenebros, aceasta ne oferă, cel puţin într-o primă fază a ei, varianta „neagră” a vizionarismului, cu ţinuturi fantastice şi personaje pline de stranietate (Ario Paradis, Don Cezar, bătrâna Ezo, Mii, Ilen etc.) ce par desprinse din povestirile lui E.A. Poe. Astfel, misteriosul Baaad, infern şi paradis totdeodată, evocat de nenumărate ori în paginile poetului, este o cetate a morţilor şi a umbrelor, dar şi locul primelor experienţe amoroase, prin care personajul liric ia act de legătura ocultă dintre eros şi moarte: „am cunoscut o femeie prin / legătura de sânge; frumoasă / când o doream căci frumuseţea / nu e formă ci o stare / trecând peste carnea goală / ca un vânt de roşaţă-n/ obrazul pal al unei / prezumtive defuncte. / (…) numai capul ei palid / cu pleoapele trase / ca într-un somn letargic, / fară bucurie, căpăţână de crin, / vecinic, mă facu să-nţeleg / că ceea ce noi săvârşeam / era dinainte-ndelung pregătit / din dormirea adâncă / din care s-a tras la-nceput Moartea!” *(La Baaad).* Căci în viziunile lui Cezar Ivănescu, extincţia este omniprezentă, ele sunt, în concordanţă cu orizonturile nihilocentrice ale experimentalismului, thanatofile şi thanatocratice, iar moartea deţine aici locul conferit de „fizicienii” Greciei antice, aerului, apei sau focului, reprezintă principiul din care toate se nasc şi în care se întorc toate, matricea cosmică, înzestrată, asemenea indicei Kali, cu capacitatea de a genera, dar şi cu aceea de a distruge: „când m-a născut, mama, / pe o masă întinsă, / cumplit suferea, mama mea cea bună/ pe-o masă; / iar pe cealaltă / mama mea Moartea/ goală, lungită, surâdea/ atât de frumoasă / mama mea Moartea / surâdea / căci copilul ei mă năşteam fară ca ea să sufere!” (*Turn).* Departe însă de a terifia în totalitate, moartea exercită aici o fascinaţie aproape amoroasă, e percepută erotomorf, capătă mereu ipostaze feminoide care dezvăluie, la capătul unor complicate scenarii de film suprarealist, natura thanatică a corpului feminin şi a somaticului în general: „Am ieşit cu doctorul pe sală, popor, soldaţi, femei / şi-un trup înalt (cu părul negru) armonios şi plin / de fată, mai înaltă c-un cap şi decât mine şi decât doctorul se-ncheia la bluza de flanel care-i desco/ perea în spate în triunghi câte o margine-a omo / plaţilor fascinanţi. I-am lipit doctorului o palmă peste gură şi i-am ţipat pipăind cu mâna tremurând/ pielea fină dezgolită: uite doctore, n-o găseai, uite / Moartea! / Am făcut semnul crucii atent şi buzele / roşii-n atingere dădură sărutul!” *(La Baaad).* Acest corp este „obez” (în sensul dat termenului de Jean Baudrillard) şi se caracterizează nu atât printr-un exces de materie, ci prin faptul că un asemenea exces este perfect inutil, obezitatea fiind, aşadar, nu o „creştere”, ci o „excrescenţă”. În

lumina acestor consideraţii, corpul posedă în imaginarul poeziei ivănesciene toate datele unui ţesut tumoral, reprezintă un exces de substanţă ce se manifestă autarhic în raport cu dialectica naturală a creşterii şi face inteligibilă acţiunea „pulsiunii de moarte”: „ai trupul înflorit şi plin, Ilen, / curând de tine-mi va fi spaimă / căci vei intra în ceata celor graşi / şi ca un tron galben vei moşteni pământul! / Ilen, eşti încă liberă, apropie-te / îmbracă trupul morţii-n câmpie coborând / şi nevăzut de nimeni cu viermii convorbind!” *(La Baaad).* În acelaşi timp însă el este înzestrat cu o capacitate superlativă de a absorbi, de a înghiţi şi de a devora, asociindu-se cu imaginea femeii-vampir – pântece digestiv şi sexual totodată, în care sunt concentrate uriaşe energii distructive: „să te duc s-o vezi / pe Maria Creaţa, / târfa oraşului, / de vârsta bunicii mele; / nicicând un artist / n-a conjurat / în gloria operei sale / atâtea fiinţe omeneşti / câte-a supt / trupul acesta sălbatic / ca un munte de ceară” (*Perfectum).* Dintr-o asemenea perspectivă, corpul constituie marca vizibilă a extincţiei, este thanatos corporalizat, dar reprezintă, în acelaşi timp, şi diferenţa esenţială dintre divin şi uman, în care rezidă tocmai esenţa fiinţei umane: „să se topească trupul râvnit ca untdelemnul / să curgă-ncet spre mine să-mi scalde carnea-n el / ca sex matern să mă redea acum şi-n ceasul morţii mele // Ştiu, acest trup schimbat ca untdelemnul / e doar sărutul Morţii ori al lui Dumnezeu / cel care zilnic carnea ne-o suge spre-a fi singur/ / căci carne-n carnea noastră a fost şi l-am gonit/ ca pe-un copil în pântec spre-a fi în lume singur/ acum şi-n ceasul morţii mele!” (*Copilăria lui Ario Paradis).* În consecinţă, poezia lui Cezar Ivănescu îşi va extrage în mare parte substanţa din viaţa misterioasă a corpului, situată permanent sub semnul exterminării potenţiale, nu mai aspiră – cum se întâmpla în cazul orficilor stănescieni – să fie o „metafizică”, ci rămâne o „fiziologie” în care sufletul – în perfectă concordanţă cu categoriile ideologice ale experimentalismului –, e înlocuit de corp, de sânge şi, în cele din urmă, de sex, autorul *Rodului* fiind astfel, alături de Angela Marinescu, primul mare poet al visceralităţii în suferinţă, care anticipează una dintre cele mai fecunde linii de evoluţie ale poeziei de mai târziu. Semn al unei crize spirituale, caracteristică omului actual, această percepţie strict fiziologică este simptomatică pentru o lume ce funcţionează după principiul excrescenţelor canceroase, concretizat în „legea rodului”, care nu e decât o producţie oarbă de trupuri, o mişcare haotică a materiei cosmice, în care omul e antrenat prin acţiunea „perversă” a sexualităţii: „nu-şi uită carnea tiparul ei ciudat: / veşnice creştete umede se-ndeasă spre mine, / ca o pasăre deasupra unei oştiri le văd foind şi mă sperii // nu-şi uită carnea tiparul ei ciudat! // niciun rege-al înţelepciunii n-o pipăie / ci mâini brutale ca satârul, eu / stau în marginea speţei mele / şi cu durere-mi privesc / părţile ruşinoase-ale trupului/ şi ca un lumânărar / imploraţia mi-o îndrept/ spre pâlpâirile capului meu galben” *(Rod).* Din acest moment, sexul devine o sursă de

anxietate, e privit cu suspiciune şi teamă, căci prin el acţionează „demonul speciei”, un ego generic care se substituie celui individual, ca într-un soi de posesiune demonică, în timp ce actul erotic înseamnă anihilarea individuaţiei, trecerea de la existenţa individuală la existenţa impersonală a speţei şi prin urmare, un preludiu al morţii, o contagiune osmotică cu substanţa acesteia: „iată-n această dimineaţă o formă feminină ivită / din faţă: ovalul ei e exact, or merge împleticit, lent, / cu siguranţa lucrurilor moarte – ca un soare placid / închizându-se-n boltă, – dezvirginarea ei s-a întâmplat / în noaptea care a trecut şi gura ei întredeschisă dezvăluie ferocitatea şi albeaţa dinţilor; / carnea ei a simţit cu acuitate în delirul masculului / exactitatea şi răceala unui sicriu ca o compactă formă” (*Copilul bătrân).* Obsedat până la suferinţă de traumatismul dezvirginării, poetul e fascinat acum de stările candide ale substanţei somatice, imaginează paradisuri ale corporalităţii, plasate sub semnul unei virginităţi absolute, dar ameninţate să se destrame instantaneu, odată cu instaurarea primelor pulsiuni sexuale: „nu-mi aminti la Baaad de fata cocoşată / pe care aş fi vrut s-o am pentru frumuseţea inexplicabilă a picioarelor/ şi chipul ei glorios de infantă dispreţuitoare/ / mi-ai aminti cum / cu mâinile ei mi-a făcut patul (în camera slab luminată) / cu ierburi care miroseau/ / asemeni parfumului tuturor morţilor/ după ce s-a dus duhoarea cărnii / când i-am dat sărutul dintâi care ne-a adormit pe loc // de ce nu-i o mână de înger / să facă din moarte-un sărut / ce nu te mai trezeşte? // unde-i ţinutul în care / zace-mbrăcată în ceară / noaptea aceea? // de ce nu am fost smulşi de acolo / ca doi prunci oribili / nevoiţi să se nască?” (*Copilăria lui Ario Paradis).* Tentaţia vine aici aşadar pe calea sexualităţii, căci, aşa cum arăta Kierkegaard, starea mitică (adică nevinovată) exclude diferenţierea sexuală: „în stare de nevinovăţie, Adam – ca spirit – era un spirit visător. Sinteza nu era deci reală, elementul de legătură fiind tocmai spiritul, şi acesta nu fusese încă instituit ca spirit. La animale diferenţierea sexuală poate evolua instinctiv, ceea ce nu este cazul la om tocmai pentru că el este o sinteză, în clipa în care spiritul se instituie pe sine, el instituie sinteza, pentru a institui însă sinteza, el trebuie s-o penetreze întâi, divizând-o, şi culmea senzorialului este tocmai sexualul. Această culme poate fi atinsă de om doar în clipa când spiritul devine real. Înainte de acest moment, deşi nu este animal, el nici om de-adevăratelea nu este: în clipa în care devine om, el devine aşa ceva deoarece este, în acelaşi timp, şi animal”[100]. Experienţa sexuală (fie chiar şi în formele ei infantile) conduce aşadar la instiţuirea spiritului şi, odată cu aceasta, la conştiinţa păcatului; din momentul acesta, omul este expulzat din paradisul carnalităţii ingenue şi trece prin traumatismul unei „a doua naşteri”: naşterea întru sex: „când eram mai tânăr şi la trup curat / într-o noapte floarea mea eu te-am visat, înfloreai fără păcat într-un pom adevărat / , / când eram mai tânăr

100 Cf. Soren Kierkegaard, *Conceptul de anxietate,* Editura Amarcord, Timişoara, 1998.

şi la trup curat, / înfloreai fără păcat într-un pom adevărat, / când eram mai tânăr şi la trup curat! // nu ştiam că eşti femeie, eu bărbat, / Lângă tine cu sfială m-am culcat, / şi dormind eu am visat, tu visând ai lăcrimat, / când eram mai tânăr şi la trup curat / şi dormind eu am visat, tu visând ai lăcrimat, / când eram mai tânăr şi la trup curat! // e pierdută noaptea-aceea de acum. / carnea noastră doar mai ştie-al ei parfum, / poamele ce-n pomi azi stau gustul cărnii tale-l au / şi cad toate (mâine) putrede pe drum, / poamele ce-n pomi azi stau gustul cărni tale-l au / şi cad (mâine) toate putrede pe drum!" *(Jeu d'Amour. Amintirea Paradisului).* Solidară cu conştiinţa mortalităţii şi a izomorfismului dintre sexualitate şi extincţie, instaurarea spiritului agresează acum viaţa în accepţiunea ei strict biologică şi trezeşte dorinţa de moarte în timp ce personajul liric dobândeşte ipostaza „copilului bătrân" care a luat act de tragismul condiţiei omeneşti: „şi iată, / Copilul Bătrân, rotindu-şi gâtul, nu după aştri impene/ trabili ci doar spre un spaţiu gol pentru a-şi / recâştiga siguranţa iniţială / spre a păşi aerian, fără scop, fără ostentaţie. / să-şi bucure dorinţa lui de nimic; / mersul lui e tăcut, plin de o cumplită durere parcă, / de-a fi nevoit să calce pe ceva, neauzit asemenea paşilor / de pisică-n nopţi cu lună plină călcând ca-ntr-o inimă fină" (*Copilul bătrân).* Din acest moment, existenţa capătă dimensiunile unei experienţe agonice, situate la jumătatea drumului dintre viaţă şi moarte, e un „sfârşit continuu" care generează, în cele din urmă, o uriaşă oboseală existenţială, tradusă în exterior prin contorsionarea detaliului anatomic, trădând dezagregarea progresivă a substanţei somatice: „e oboseala, Mii, ea e cea care-mi desfigurează / superbul gest al pumnului în atitudinea descompusă/ a unui muribund vrând să se ridice din patul morţii, / e oboseala, Mii, cea care din strania încăpăţânare / a strigătului meu alege doar accente litanice, ea / cea pe care o resimt din ce în ce după şapte ani / de goană / şi după şapte ani de goană semăn exact unui cadavru / şapte ani perfect conservat şi acum lăsat liber / să aleagă viaţa ori moartea" (*Don Cezar).* Subiectului liric nu-i va mai rămâne aşadar decât să-şi asume propria mortalitate, cu aceeaşi detaşare cu care divinitatea, jucându-se cu ea însăşi, creează serii nesfârşite de miraje şi aparenţe sau, cu alte cuvinte, să ia act de caracterul iluzoriu al vieţii şi morţii, de vreme ce lumea, cu toate procesele şi formele ei, nu e decât joc şi iluzie: „fac parte dintre acei ce-s însemnaţi / să moară, să-şi dea duhul. / moartea mea e programul meu zilnic, / împărţită pe ore o măsur şi o privesc în faţă… / de n-ar veni imprevizibilă / cum e memoria anilor mei de tinereţe / Când plânsul în ungherul încăperii / ca o celulă mă doboară… / unii veniţi din Orient // aceştia ştiu să facă tot ce-i fatal / comerţ al minţii şi o anumită senzualitate) / îmi sugerează să mă detaşez / acesta-i jocul care-l joacă şi

Divinul, / iluminarea cugetului care vede totul / şi bunătatea inimii care acceptă: / accept şi eu: cu mine însumi plin de cruzime" (*Gladiator*).

Metafizica este astfel reductibilă la o estetică, prin jocul imaginaţiei subiectul uman îşi poate compensa precaritatea onotologică, dar nu mai este vorba aici despre acea imaginaţie „forte”, despre acea „fantezie dictatorială” în care Baudelaire vedea o facultate aproape divină, ci, dimpotrivă (şi prin aceasta Cezar Ivănescu se dovedeşte, şi de data aceasta, un spirit experimentalist, plasat la mare distanţă de poetica modernismului), de o imaginaţie „depotenţată”, pătrunsă de conştiinţa propriilor sale imperfecţiuni, care nu poate crea decât forme lipsite de consistenţă, supuse aceleiaşi „ontologii a mortalităţii” ca şi făptura umană. Prin urmare, actul poetic este pus sub tutela „muzei muribunde” şi vizează „frumuseţea sluţită”, care poartă semnele propriei sale evanescenţe, solidară fiind cu ideea unei arte „zum Tode”, adică experimentaliste: „vrem să uităm chiar totul, totul / să ne-mbuibăm, nu de durere, / şi ochii ce-au văzut tortura / să se închidă să se-nchidă / dar dacă vrei să uiţi şi dacă / vrei să te faci că nici nu vezi / cum se înfruptă toţi gămanii / din trupul sfânt al Marii Zile / ca la pomana unui mort, / cum iau mereu nedând nimica / îţi voi aduce iar în faţă / durerea tinereţei tale, / în pâcla somnului şi-a morţii / muza cu faţa muribundă / şi urâţită ca şi Moartea” (*Muză dormind).* Iar poezia va lua acum forma jocului, devine un *jeu d’amour* despre ale cărui semnificaţii Cezar Ivănescu ţine să ne avertizeze recurgând la un lung citat din Ananda K. Coomaraswamy; implicând în egală măsură moartea şi resurecţia, acesta se concretizează sub forma mariajului sacru, care duce la spiritualizarea pulsiunilor corporale şi la depăşirea dualităţii eu – tu şi, situat la mare distanţă de mecanica grosieră a copulaţiei, care intră în categoria proceselor „metastatice” reprezintă, dimpotrivă, o asceză şi o disciplină interioară. Transpus la actul poetizării, acest joc, de o infinită gravitate, posedând hieratismul liturgic al unui adevărat sacerdoţiu, devine o nuntire cu Verbul (acel „Roi qui joue son tron Ce qu’il est contre notre vie et tout ce que nous sommes”), un discurs amoros asupra limbajului şi a stărilor virginale ale acestuia, în timp ce femeia nu mai reprezintă în acest context decât o figurare antropomorfă a stării de poezie, plasată sub semnul unei castităţi superlative: „când azi îţi preasfinţesc făptura / în febra cărnii fermecate / îţi sunt cu inima şi gura / centura ta de castitate, îţi sunt cu inima şi gura / centura ta de castitate/ îţi sunt cu inima şi gura/ centura ta de castitate! // Oh, blestemată-i creatura / de vis bolnav ori sănătate / bolnava-mi inimă şi gura-s / centura ta de castitate, / bonava-mi inimă şi gura-s / centura ta de castitate! // (…)

Poţi fi atunci ca o icoană / lumina feţei luminate / îmi va fi doar prilej de rană, / de amintiri de vechi păcate, / îmi va fi doar prilej de rană, / de amintiri de vechi păcate!” *((Jeu d’Amour. Centura de castitate,)* Jocul amoros implică, pe de o parte, o „existenţă în joacă”, o existenţă „ce merge dincolo de sarcina autoconservării şi autoreproducerii, care nu şi-a stabilit perpetuarea de sine

drept ultim scop”, dar, ca orice joc, el implică totodată un ansamblu de reguli, care au rolul de „a domestici” materia „buruienoasă” a limbajului / sexualităţii, care se dovedesc aici perfect izomorfe. Aceste reguli se concretizează în câteva „procedee tehnice” (jocurile sonore, rimele, structurile repetitive) prin care stihialul, haoticul, şi, în ultimă instanţă, „forţa” sunt transformate în formă, dar acestea nu se exercită doar asupra materialului brut al poetizării, ci şi asupra operatorului de limbaj, care, disciplinându-şi la modul ascetic, pulsiunile viscerale, şi odată cu acestea, discursul, ce se transformă într-o recitare de mantre, îşi interiorizează ceva din natura solară a aurului alchimic: „când azi îţi preasfinţesc făptura / în febra cărnii fermecate, / mi-s aur inima şi gura, / centura ta de castitate, / mi-s aur inima şi gura, centura ta de castitate” *(Jeu d’Amour. Centura de castitate).* Începând aşadar prin a fi o „fiziologie”, o lirică a cărnii ameninţate de spectrul exterminării potenţiale, lirica lui Cezar Ivănescu sfârşeşte prin a deveni o mistică preocupată, ca în învăţăturile tantrice (cu care poetul are certe puncte de convergenţă) de reconversia energiilor somatice în energii spirituale şi învesteşte poezia cu toate virtuţile unei yoga, propunând-o şi propunându-şi-o drept o cale de mântuire. Ceea ce face din el un mare poet religios, situat însă, ca şi Eminescu. Pe care autorul *Rodului* şi l-a asumat explicit drept model, mai aproape de duhul învăţăturilor indiene decât de spiritul creştinismului. Dar cu toate acestea, nu mai are nimic de a face cu experimentalismul, pe care Cezar Ivănescu l-a depăşit în cele din urmă, descoperind, pe cont propriu, formula unei lirici „atemporale”, întoarsă cu faţă spre poezia mistică şi cărţile de înţelepciune ale trecutului şi cu spatele spre contemporaneitate.

Într-un poem cu evidente valenţe de artă poetică, **mihai ursachi** definea, împrumutând masca lirică a poetului-mag, faptul poetizării ca pe o experienţă de tip vizionar, întemeiată pe acea dereglare sistematică a tuturor simţurilor despre care vorbise cu un secol în urmă Rimbaud: „Magia şi alcoolul viaţa-mi guvernează, / pe care-am început-o studiind filosofia, / anatomia, dreptul şi, vai, teologia, / dar negăsind în ele nici linişte, nici bază, // Sacrificai Venerei şi-am zis; oricum o fi ea, / sublimă ori sordidă, în trupu-i se ascunde / misterul fară nume şi coapsele-i fecunde / în spasmul ca o moarte conferă veşnicia. // Imperialul spirit mă are-n a sa pază/ şi nicio conştiinţă-i egală cu beţia / şi tainica lucrare în nopţile de groază. / Tărâm fără-ndoială aflat-am şi cutează / mereu rătăcitorul pe căile profunde: / «Am aurum non vulgi, leonem, poezia» „(*Magie şi Alcool). În* ciuda acestei profesiuni de credinţă, vizionarismul lui Mihai Ursachi se dezvoltă totuşi pe coordonate radical diferite de imageriile, fundamentate pe procedeul configurărilor, din lirica oniriştilor, câtuşi de puţin străini de spiritul poeziei rimbaldiene. Dacă aceştia mizează pe aglutinările imagistice insolite, care amintesc de recuzita

poeziei suprarealiste, autorul P*oemului de purpură f*antazează în cheia romantismului vizionar, situându-se sub semnul hermetismului, care vehiculează cu un limbaj simbolic şi (după cum observa Marin Mincu într-un studiu consacrat liricii lui Ion Barbu) încearcă să exprime o ordine a lumii cunoscută numai de iniţiaţi. Aşa se face că poemele lui Ursachi transcriu aventuri iniţiatice pline de stranietate, uzează frecvent de simbolurile alchimice sau astrologice şi fac adesea trimiteri la „ştiinţa lui Hermes", recurgând la formulări gnomice sau oraculare: „Ţie/ şi oricărui altuia. Pentru cel / care sânge nu a băut, inimi nu a mâncat / şi nici bob. Acela e fratele meu, / Saturn îşi întoarce albastra sa faţă / spre tine. De Pluton / te-ndepărtează, oraşele subpământene / dă-le uitării. Iată ce-ţi spun // Homunculus doarme în oul hermetic, / fară fiinţă. Oul acesta, pojghiţa căruia / presărată de stele, e cerul, îl ouă / păsărea Phoenix; totul e-ntr-însul, afară / e singură pasărea. Fiece ou / este unic în sine, de nestrăbătut, de / necântărit, de nemăsurat. Pedeapsa şi graţia, / viaţa şi moartea, durerea adâncă // şi izbăvirea, începutul sfârşitul / şi tot înţelesul viermuie-ntr-însul – vis fară goluri / al nefiinţei. El este totul. Homunculus doarme / în veci nenăscut, şi cu toate acestea/ / ireversibil ceva se întâmplă, o cale/ e străbătută, cea fară întoarcere" (A *Treia înfăţişare la Şarpe sau Marea înfăţişare). Ş*arpele „pontic" invocat în acest context este, fireşte, un „paznic al pragurilor", dar este în acelaşi timp şi o figurare a grafemului sacru, a hieroglifei care conţine cantităţi infinite de semnificat, evocând graiurile uitate ale revelaţiei, astfel încât textele lui Ursachi se transformă pe nesimţite din parabole existenţiale în fabule scripturale, ce îşi propun să iniţieze în legătură cu misterele limbajului şi ale scrierii: „Şarpe preasfânt, înţeleptule / Tu care la zidul pădurii, după ploaia de vară / mi te-ai arătat în chip de balaur-copil dintru ceruri / cu pletele albe ca spumele mării şi-ai spus «Pregăteşte» / … Şi sfânt şi alb se scuturau salcâmii / pe urmele tale de purpură… / Tu care în chip de dragon cu trei miliarde de capete / mi-ai vorbit cu o mie de limbi despre Dânsa / şi despre graiul uitat, / Protector celest al Misterelor, al seminţiei pontice, / iată acum înaintea culcuşului tău am venit dezbrăcat/ şi din tot ce-i în lumea aceasta am luat / tracica lyră. / Sunt pregătit" 04 T*reia înfăţişare la Şarpe). D*in acest moment, poemele devin autoreferenţiale, sunt „texte" în accepţiunea telquelistă a termenului, autooglindindu-se, în actul propriei lor alcătuiri, şi recurgând la imageriile „textuale" pe care le inventaria Marin Mincu în E*seul despre textualizare. A*stfel, Dânsa, evocată în poemul citat, este o figură antropomorfa a Poeziei – nenominalizată explicit, deoarece ea posedă viditatea semantică a semnului. Astfel că elaborarea acestor „fantome ficţionale" tinde să ajungă la forme tot mai abstracte, trecându-se de la figurile antropomorfe la figuri foarte vag antropomorfe (Dânsa), iar „figura supremă este poezia ca atare, discursul poetic, cuvântul etc", adică tot nişte reprezentări ale textului. De

aceea, principala particularitate a personajelor textuale prezente în poeme lui Ursachi va fi nonexistenţa, în timp ce poezia va fi privită ca un „cult al inexistentului”, care operează cu materia reziduală a vieţii, cu „urmele” marilor combustii vitale, desfaşurându-se „sub imperiul deşertului” şi asociindu-se cu ritualul sanguinar al decapitării: „Faptele mele de aur s-au petrecut sub imperiul / deşertului. Mari piramide / au privegheat împlinirea destinului. Şi mai ales/ au fost glasuri de crini ai câmpiei, ca un vaer, / sacre versuri rostind, pomenirea / celor de-a pururi nefaptuite, gloria lor/ oficiind-o psalmodie în singurătăţile/ Sfinxului, // Dar nu despre acestea e vorba, ci despre / beţia de sânge virgin, despre frunza / străpunsă cu suliţa, despre capul iubit / rostogolindu-se tandru la gleznele mele. / S-a săvârşit întru deplina / înstăpânire a deşertului. Craniul iubit / l-am prefăcut în pocal pentru cultul / celor inexistente…” (Po*emul de purpură, II). P*erfect analogă cu actul oglindirii, moartea violentă marchează trecerea din universul empiric în planul scripturalităţii, ea „reprezintă imaginea poetului însuşi, dublul lui idealizat, întrucât mort este sinonim cu reflectat şi totodată regretat”, în conformitate cu „legea necruţătoare a textualizării”, despre care vorbea Marin Mincu: un text nu poate exista decât în măsura în care îşi anihilează propriul autor. De aceea, el (textul) capătă, în imaginarul liricii lui Ursachi dimensiunile mormântului, care e totodată cameră nupţială, căci aici are loc comuniunea producătorului textual cu materia spectrală a semnului: „Şi iată c-am venit, de foarte de departe. / tot neamul meu se stinse, vlăstarele sunt moarte. / Am moştenit conacul cel vechi, argintăria / Şi stema casei noastre: veşnicia. // (…) Mi se părea ciudat ca tu la ora ceea / să nu fii încă trează; mă apropiai de patul / de nuc în care cândva ai fost femeia / cu trup din flori de vişin, iar eu am fost bărbatul… // Mă-apropiai cu totul, uitând legile mele / şi orb întinsei mâna şi căutai fierbinte / aceea ce pierdusem; în albele dantele / zăcea o grămăjoară de albe oseminte. // încremenii de spaimă şi pricepui greşeala… / … Crengi mari de vişin dalbe prin gratii pătrunsese / şi la lumina lunii, subţire ca beteala / văzui: eram trecut de veacuri pe lista de decese… // Privii în jur – covorul e năpădit de ierbi, / în vaza cristalină în care-ţi puneam frezii – / şirag de perle negre, un ghemotoc de şerpi; / prin vechi păienjenişuri, bezmetici, huhurezii. // Pe masa de parfumuri printre oglinzi şi spelci – / moluşte lipicioase, limacşi molâi şi melci. / Şi craniul celui care am fost e pe noptieră, / îl ţii probabil noaptea în chip de scrumieră” (Od*aia Gingaşei Iubiri). A*şa cum e lesne de observat, femeia se identifică acum cu textul însuşi, ea este o paradoxală prezenţă-absenţă, analogă semnului care îşi etalează în mod simultan vacuitatea semantică, dat şi infinita disponibilitate de a semnifica: „Iubita mea ce nu exişti / cu ochii mari atât de trişti / din locul unde nu exişti / tu mă priveşti cu ochii trişti. // De după zidul de argint/ care pe toate le desparte/ pe cei ce sunt cum că nu sunt/ pe cei ce nu-s cum că n-au moarte/ /

iubita mea cu chip de crin / din timpul cel de tine plin / în care pururi nu exişti / tu mă priveşti cu ochii trişti" (Po*emul de purpură, X). Î*n ciuda recuzitei romantice, poemele lui Mihai Ursachi vor aparţine astfel experimentalismului pentru că recurg frecvent la mitologiile textului şi ale textualităţii, manifestând deschideri spre autoreferenţial, dar şi pentru că sunt solidare cu o perspectivă existenţială nihilocentrică, astfel încât în topografiile fantaste ale poetului „centrul paradisiac" se plasează sub semnul nonexistentului, constituie nihil corporalizat, e o epifanie a nimicului, care, departe însă de a terifia, inspiră tonuri de lamento aproape religios: „îţi mai aduci aminte de casa noastră / Singuratică, nuci şi castani ancestrali ascunzându-i / Zidirea imaculată… / Iar către scările albe / Erau două şiruri posomorâte de brazi. / Zidire înaltă şi zveltă, un templu de spumă / Sau mănăstire… / Semne ciudate împodobeau frontonul ionic / Pe care ar fi putut exista o înscripţie / Neconceputǎ… / Pe sub ferestrele-nalte cu gratii / în umbră creştea mărgărintul – floarea cu lacrimi / A celor de dinăuntru… / O, casa noastră de visuri, / Pe dinafară n-o cunoşteam, / Pe dinăuntru n-o pricepeam… / Casa aceea aşezată în locul / De nicăieri, sub nuci şi castani, / Casa aceea cerească, desăvârşită, inexistentă" (*Casa). I*ar poezia lui Ursachi devine, din momentul acesta, nihilofilă, evocând la tot pasul diversele ipostaze ale nonexistentului sau construind, ca în P*oemul de purpură, v*aste „panorame ale deşertăciunii" pe al căror fundal se desfăşoară „umbrele venerabile ale istoriei", evocate, în spiritul unei „ontologii a mortalităţii" cu acea „pietate" despre care vorbea Gianni Vattimo, în limbajul aparenţelor policrome, cu voluptatea jocurilor gratuite de imagini şi de limbaj, care au totuşi o încărcătură de tenebros, declanşând acţiunea pulsiunilor autoagresive: „Iubito, hai să ne jucăm/ de-a Ildiko şi de-a Atila. / Acesta-i cortul meu de blăni / în care te-am adus cu sila. // Dar jocul nu-i adevărat, / vedem fantasme ca nebunii, / a fost odată-un împărat… / Nuntaşii-aceştia nu sunt hunii. / (…) Iubite, toate au trecut. / să-ţi spun un vis din multe vise: / dar mai întâi să te sărut, / căci toate uşile-s închise. / Părea că-am fost copii odată / în verdele Septentrion / şi doica noastră ne citea / din cartea lui Marcel Brion. / Că ne jucam un straniu joc, / un joc cu flăcări şi cu sânge / iubite, dă-mi acum te rog / pumnalul tău, ceva mă strânge… / Să ne jucăm un joc frumos / Ce se va scrie în istorii. / … Deasupra pustei colbul gros, / şi lung se tânguie cocorii" (Po*emul de purpură, VI). C*a şi în lirica lui Dimov, jocurile de umbre se destramă însă aproape instantaneu, iar din spatele „aparenţei liniştitoare" îşi fac apariţia imaginea deconcertantă a pustietăţilor de nisip – împărăţiile prafului şi ale pulberii: „Nălucă şi vis e istoria / mării de sânge, coşmarului roşu, torul s-a săvârşit / întru deplina înstăpânire-a deşertului" (P*oemul de purpură III). G*olul insinuat pretutindeni va trebui astfel umplut prin lucrarea imaginaţiei care creează, cu ajutorul reveriei, o realitate de ordin secund: acum lumea există doar în

măsura în care este imaginată, dar, în contextul în care nimicul se confundă cu însăşi natura lucrurilor, mecanismele fantazării constituie excepţia, anomalia, conducând către un solipsism mai mult estetic decât filosofic: „Când singuraticul domn R. A ajuns / din întâmplare în chiar apropierea / domnişoarei sensibile N., el i-a spus: / «mă bucur că existaţi, domnişoară». / La tăcerea mirată şi indignată a ei, a răspuns: / «aţi fi putut, mă gândesc, să nu existaţi». / Dar imediat, încercând să repare greşeala, a spus, / şi de altfel aceasta-i era şi convingerea fermă/ (pe care acum regreta s-o fi pus la-ndoială) / «vă felicit pentru faptul că existaţi, domnişoară». / înţelegând (prea târziu) că întrecuse măsura/ şi devenise cam cordial, se corectă, cum urmează: / «vreau să spun, propriu-zis, că de fapt // mă felicit pe mine pentru faptul că existaţi». / Abia acum domnul R. Săvârşise o gafa enormă. / Cât ai clipi, înţelese că ultima-i frază // era de un echivoc scandalos, cu subsoluri hibride/ şi intenţiuni refulate, ba chiar/ de o vanitate absurdă (ca şi cum domnişoara // i-ar datora cât de cât existenţa), / că din aceasta reiese un fel autarhic/ şi solipsist de a fi, în sfârşit, se făcuse ridicul. / Schimbându-şi cu totul dicţiunea, domnul R. Deveni analitic: / «adică, voiam să constat că sunteţi o persoană sensibilă». / Formula aceasta avea, evident, un cusur: / cuvântul «persoană» strecura nu ştiu ce aluziv, ca şi cum, / domnul R. Fiind o persoană, domnişoara la fel, prin aceasta / o comunitate ar exista între ei, / un soi de frăţie, de apartenenţă la aceeaşi familie. / «Mai bine zis, am constatat cu plăcere obiectul sensibil». / Şi după o pauză, în care roşi: / «Vreau să zic o idee sensibilă, sau, oricum, / posibilitatea unei atare idei, sau bănuiala (în fond destul de obscură) despre putinţa, / în general, a ideii că în principiu / se poate admite că dacă / existenţa e genul suprem şi inexistenţa / există, atunci inexistenţa e existenţă, deci / nu există şi, în consecinţă…» / Aici domnişoara sensibilă N., din pricina / ciudatei purtări a ciudatului domn, deveni / în uşoara-nceţoşare a serii aşa disparentă, / încât domnul R. A conchis: «Doamne, iată că iarăşi vorbesc / singur pe stradă, probabil că iarăşi / am uitat să iau picăturile»» (D*in reveriile domnului R.). O*dată cu disiparea fantasmelor create de jocul liber al imaginaţiei, actantul liric renunţă, aşa cum se poate vedea, la toate veleităţile sale faustice, fiind redus la dimensiunile eironului, care ia act de precaritatea propriei sale condiţii, iar aventura vizionară tinde să se transforme în bufonadă. Căci lirica lui Ursachi este produsul unei fiinţe duale, al cărei apetit demiurgic, preluat din retorica romantismului şi a modernismului timpuriu e egalat doar de tendinţa ei permanentă de a se autozeflemisi şi de a-şi denunţa la tot pasul propria impostură. Prins astfel între aspiraţii contradictorii, personajul liric dobândeşte fizionomia unui Sisif al imaginaţiei, e o ipostază a „omului absurd” condamnat să fantazeze la nesfârşit, deşi e perfect conştient de caracterul iluzoriu al propriilor sale miraje. Ca un soi de Midas burlesc, el posedă

capacitatea de a ridica la coeficienţii fabulosului obiectele cele mai banale şi, mai mult decât atât, ajunge să-şi interiorizeze substanţa imaginarului, care îi infuzează ţesuturile, pătrunde în chimia celulelor, transformându-l într-o prezenţă spectrală, a cărei existenţă e cel puţin îndoielnică: „Îţi aminteşti desigur flanela violetă, / flanela aceea sublimă pe care o îmbrăcasem / în cea mai frumoasă din serile noastre; / despre care spuneai că îmi şade / ca o armură de smalţ, ştii tu în seara / când ne porniserăm împovăraţi de garoafe şi iasomie / către Ierusalim… Când madam Zambilovici / ne-a dat câte două tartine (ca să avem pe drum) / flanela pe care apoi am adus-o / fluturând ca un steag zdrenţuit în războaie, / pe care apoi am purtat-o / cu frenezie pe trupu-mi uscat de hagiu, / până ce-a fost absorbită prin pori şi s-a asimilat/ în toate celulele trupului meu/ şi în schelet, / iar ţesătura ei sclipitoare a devenit un ţesut. / De ce încerci să negi, / de ce pretinzi că nu ştii ce flanelă, / ce seară, ce Ierusalim şi aşa mai departe? / De ce vrei musai s-o pipăi, s-o vezi, / să o dezbrac tocmai acum când nu se mai poate, / de ce pretinzi că n-a fost nicio flanelă, / că nu mă vezi, că nu mă simţi, că nu mă recunoşti?” (*Flanela). T*ocmai această contagiune cu materia fantomatică a ficţiunii şi a textului îi vor conferi actantului liric fizionomia „poetului blestemat”, captiv în labirinturile imaginaţiei, căruia absenţa harului îi conferă caratele de nobleţe, el e un Hristosa *rebours, cr*ucificat în lumea bidimensională a semnelor, care se confundă halucinant cu propria lui interioritate, de vreme c*e a fie. T*otuna c*u a fi scris s*au v*isat: „N*oapte de veci pentru cel răstignit în el însuşi… / Căci la picioarele sale nu au să plângă / aducătoare de mir / şi niciun apostol nu-i va vesti mântuirea… / în pânza eternă pe dânsul nu-l înfăşoară / şi nimeni n-au ars pentru el mirodenii / şi smirnă. / Părintele său îşi întoarce privirea în nouri / când el, dându-şi sufletul, roagă iertare… // O, sângele său, picurând în ţărână fierbinte, / nu naşte altare de purpură şi nu se preface-n / orgii de garoafe aprinse… Iar cele trei lacrimi / nu s-au făcut mărgărint. // Noapte de veci pentru cel răstignit în el însuşi” (*Eli, Eli…). A*ctul producţiei de fantasmagoric va fi solidar astfel cu schemele dinamice ale imersiunii, cu scufundarea în profunzimea materiilor sufleteşti, care aduc iar revelaţia nimicului şi a golului, subiectul uman posedând acum toată viditatea lăuntrică a semnului şi devenind, el însuşi, un semn printre semne: „Pogoară-te/ dintru adâncuri/ / dă-mi hotărâre / că nu e nimic / în adâncuri… / că ochii ah ochii / nu ţin nimic / în adâncuri… / cum în oceane / nu pot să fie / ruini şi armade… / că nu e nimic/ decât pletele blonde / care-s nimic., / că nu e nimic/ în adâncuri/ nimic” (*în adâncuri). T*otul e adus astfel la numitorul comun al inexistentului, eşafodajul metafizic începe să scârţâie, „hermetismul” e redus la dimensiunile unui număr sublim de iluzionism, iar din spatele discursului grandilocvent, care mimează vizionarismul romantic, îşi face apariţia rânjetul măscăriciului, care nimiceşte prin râs metafizica, în timp ce poetul-mag capătă brusc

fizionomia eironului ce, cu o perfectă autodetaşare, îşi ia în derâdere propria poezie: „Vezi-ţi de treabă Ursachi / şi renunţă odată la obişnuinţa vicleană a poeziei. / Tu care în adolescenţă/ ai vrut să te faci oier, apoi / funcţionar la Piscicola, tu care ţi-ai amăgit / insomniile cu sanskrita, cu Schlegel, cu Bopp, pentru ce / persecuţi tipografii, zeţarii, amicii, oamenii cei / cumsecade (criticii literari nu contează – sunt mult prea / şireţi ca să citească vreodată ceva). Iată din nou / ai mai scris un poem, te-ai mai tras încă o dată pe / sfoară, mai bine / te-ai face copac, boiler electric sau varză. / Termină naibii" (*Autointerviu). C*a şi Mircea Ivănescu, Ursachi ajunge astfel la formula antipoeziei care ia la el forma parodiei şi a histrionismului buf. Dacă un Nichita Stănescu mai credea că poezia poate îndeplini rolul unei „noi metafizici", Mihai Ursachi parodiază locurile comune ale lirismului metafizic, dar departe de a fi benign, aşa cum avea să se întâmple ulterior în producţia poetică a lui Cărtărescu, râsul său e amar şi dezabuzat, se naşte dintr-o conştiinţă acută a nihilului care erodează deopotrivă oamenii, lucrurile şi semnele, are ceva din râsul bufonilor shakespearieni sau din comicul atroce al personajelor beckettiene. În spatele inflexiunilor holderliene, pe care poetul ştie să le mimeze aproape perfect, se ascunde de fapt, sfârşitul de partidă al poeziei.

Tentaţia deriziunii

emil brumaru, petre stoica, vintilă ivănceanu

Deşi, aşa cum aflăm din amintirile lui Dumitru Ţepeneag, s-a declarat de la bun început el însuşi oniric, **emil brumaru** poetizează totuşi pe coordonate distincte de cele ale grupului lui Dimov. Lipsită de anxietăţi, senzuală şi oţioasă, lirica lui aparţine, într-o primă aproximare, unui spirit epicureu, care posedă arta de a savura cu rafinament fiecare senzaţie, e un degustător încercat de gusturi şi de arome, un Brillat-Savarin devenit liric: „O, vechi şi dragi bucătării de vară, / Simt iar în gură gust suav de-amiază. / Şi în tristeţea care mă-nconjoară / Din nou copilăria mea visează; / Ienibahar, piper prăjit pe plită, / Peşti graşi ce-au adormit în sos cu lapte, / Curcani păstraţi în zeama lor o noapte / Spre o delicateţă infinită, / Ciuperci cât canapeaua în dantele, / Icre cu bob băţos ce botu-şi cască, / Aluaturi tapisate crescând grele/ într-o dobitocie îngerească / Moi miezuri de ficaţi în butoiaşe/ De ou de melc, înlăcrimate dulce / Mujdeiuri ireale, şunci gingaşe / Când sufletu-n muştar vrea să se culce, / Şi-n ceainice vădindu-şi eminenţa / Prin fast şi irizări şi toarte fine / Ceaiuri scăzute până la esenţa / Trandafirie-a lucrului în sine" *(Elegie).* Modernitatea unei asemenea poezii – destul de străină în aparenţă de căutările înfrigurate ale experimentalismului – constă tocmai în caracterul ei

senzualist, care o plasează în răspăr nu doar faţă de frisonările metafizice ale şcolii stănesciene (iar lipsa de apetit pentru metafizic îl diferenţiază pe Brumaru şi de onirici), dar şi faţă de „poezia afectelor”, înainte de optzecişti, care îşi revendică totuşi reorientarea poeziei către „real” şi către acuitatea percepţiei, Brumaru scrie o lirică a senzaţiilor, a contactului frust, epidermic, cu feţele policrome ale unei realităţi idilic-paradisiace, care provoacă veritabile stări de extaz. O „realitate” – trebuie să admitem însă – mai mult inventată, construită la modul manierist, prin efilări, polizări şi retuşuri, după reţeta viziunilor oniriste, în care fiecare detaliu constituie un prilej de inflamare a senzorilor şi jubilaţie. Această realitate paradisiacă reclamă însă – pentru a fi percepută în întreaga ei luxurianţă senzorială – efilarea simţurilor, acuitatea aproape neverosimilă a nărilor şi papilelor, aşadar un tip aparte de sensibilitate ce presupune infinite rezerve de candoare şi prospeţime, aparţinând, negreşit, unei fiinţe „adamice” care nu şi-a pierdut capacitatea de a gusta cu o voluptate superlativă din toate plăcerile pământeşti. Astfel încât Emil Brumaru va celebra stările angelice ale materiei şi inocenţa instinctelor, obiectele aureolate de irizări şi luminescenţe, care vorbesc un limbaj al empatiei universale: „Dulap obscur, în tine arde-un înger / îmbobocit pe râşniţi de cafea / Visând piper rotund şi zahăr cubic / Fără să-ţi ştie taina nimenea. / Ouă adânci cu-amiezi de coajă fină / Tu-ascunzi tăcut, miresme ce le ierţi, / Dulci farfurii cu sufletul ca roza / de parfumat lângă mari peşti inerţi. // Dar la amurg cotloanele de umbră/ Pline-s de spaima furilor gândaci! / Unde e cheia tandră şi subţire / Spre-a rupe neputinţa-n care zaci? // Ca s-auzim cum pentru-ntâia oară / Cuţitele vorbesc de mărul acru / Şi scos suav din căni miezul de apă / Să-ţi tremure pe rafuri, dulap sacru” *(Dulap).* Tristeţea, atunci când apare în versurile poetului, e generată doar de o anumită incapacitate a simţurilor de a capta în totalitate şi de a eterniza miracolele paradisului pământesc, iar personajul cel mai aburit de tristeţuri (din care se poate extrage totuşi o voluptate cu gust amărui) va fi aici îngerul, lipsit de organe de simţ, cu excepţia celui mai eteric şi mai suav dintre toate: mirosul, şi lipsit totodată de sex, aşadar condamnat la melancolie: „Un înger s-a trezit într-o amiază. / Era prea grea lumina şi-l izbea. / Alături tremura prelung o vază/ îndrăgostită de o catifea. // El şi-a-ncălţat uşoarele botine, / Şi-a luat din vis bastonul de parfum, / Şi-a pus pe-aripi tristeţurile fine / Şi mâinile şi-a-nmănuşat în fum. // Oglinda-l aurea nedumerită. / Era fecior de spumă sau fecioară / Ce trebuia din perne moi s-apară / Parcă prelins, parcă cernut prin sită? // Cine-l iubea în încăperea crudă. / Necoaptă pentru marea întâlnire? / Vibra-ntre lucruri tandru şi subţire / Fără să vadă, fără să audă… // Cu nara doar simţea cum lângă dânsul/ Un crin durerea pură-şi destrăma. / Şi iar fi plâns alături. Însă plânsul / De ochi are nevoie. Nu-i avea…” *(înger).* Alături de senzualismul *sans rivage,* angelismul va constitui aşadar o altă (şi în aparenţă

contradictorie) dimensiune esenţială a poeziei lui Emil Brumaru; ele reprezintă, aşa cum vom arăta, cei doi poli între care oscilează personajul liric, care, în diversele lui ipostaze, de la *Detectivul Arthur\z Julien Ospitalierul*, e prins între „principiul plăcerii” şi aspiraţia spre o candoare şi o inocenţă superlativă, care presupune regresiunea spre vârstele infantile ale libidoului.

Căci, dacă poemele lui Brumaru anticipează lirica senzaţiei, pe care o vom descoperi la majoritatea poeţilor post-’8o, ea anticipează totodată şi „sexocentrismul” promoţiilor mai recente, fiindcă viziunea poetului este una erotomorfă, impregnată de o sexualitate, pe cât de difuză pe atât de omniprezentă, care face ca fiecare obiect să devină sursa potenţială a unei atracţii erotice: „Mult timp am iubit o ceaşcă de ceai chinezească / Pictată cu scene naive din viaţa fântânilor pe porţelanu-i subţire / Dar sufletul meu neştiind îndeajuns s-o uimească/ M-a părăsit, alegându-şi dulapul cel suplu drept mire. // Apoi m-am îndrăgostit de un blând şifonier. / De-obicei după-amiaza, când hainele dorm, mă duceam lângă dânsul / Şi mângâindu-i furnirul, duios şi stingher, / îl sărutam şi simţeam că mă-năbuşă plânsul. // Pe urmă-am ţinut pătimaş la o bilă de fildeş lucioasă / Cu pântece mic, ce-mi sărea uneori pân’ la buze / Stârnindu-mi spre seară dorinţe ciudate şi gânduri / atât de confuze” *(Amorurile lui Julien Ospitalierul).* În această colecţie eterogenă de „obiecte sexuale”, femeia ocupă, firește, o poziţie privilegiată, ea reprezintă o masă de libido paroxistic, posedă energii „magnetice” în exces ce se cer îmblânzite, aduse la o temperatură domoală, prin ritualuri domestice, care posedă virtuţile unor acte de exorcism: „Iubita mea nu-i uşă de biserică! / Ea are coapse şui şi ţâţa sferică / Şi se dezbracă de cum se-ntunerică/ într-o căpşună din peninsula iberică! // Acolo mă aşteaptă şi mă judecă/ în timp ce piei de piersică adulmecă / Stând goală-ntre miresme şi impudică, / Părul curgându-i către emisfera sudică. // O, să scap de ademeniri obraznice / Eu îi citesc din cărţi pasaje groaznice / Cu fluturi orbi înnebunind la praznice / Şi scorpioni cu obiceiuri casnice. // Şi spre a nu fi de viu bătut pe o cruce / De chimion de poftele-i năuce. / Pârjoale de păianjen promit că-i voi aduce / Şi escalop de scolopendră dulce”: *(Cântec naiv).* Înzestrat – aşa cum am văzut – cu două „naturi”, personajul liric îşi foloseşte acum dimensiunea angelică pentru a deturna fluxul pulsiunii libidinale de la o sexualitate grosieră, implicând mecanica brută a acuplărilor, la alta, infinit mai subtilă, care presupune regresiunea la stadiile infantile ale libidoului, într-un amestec bine dozat de candoare şi perversiune. Iar poezia sa se transformă într-o *Kamasutra* ingenuă, în care formele „maladive” ale erosului capătă ceva din naivitatea paradisiacă a jocurilor copilăreşti, iar marchizul de Sade e rescris, pe linia absurdului graţios şi a caricaturii benigne, care alungă din scenariile erotice ale poetului, puse în scenă cu o infatigabilă fantezie, orice urmă de

turpitudine: „De mâini şi de picioare te-am prins cu frânghii groase / Trupul viclean şi trândav de patru straşnici fluturi / ca să ţi-l rupă-n calde bucăţi. Stând pe mătase, / La geam, cu talpa-n lapte şi buzele-n vermuturi, / Voi admira mari flenduri din fusta ta de stambă, / Canari pletoşi cântându-mi în tril de marmeladă, / Şi mestecând crenguţe voi arunca în ladă / Melci gâtuiţi zburdalnic c-un vechi fitil de lampă!) iar către seară, tandru, voi aduna din iarbă / Sânii tăi smulşi şi capul cu părul lung de-un metru / Şi coapsele voioase, ştergându-le de barbă, / Spre-a le păstra borcane cu căptuşeli de fetru, / Dovezi pecetluite în sarabande fine / Că mi-ai iubit motanul mai mult decât pe mine!" (*Defăimarea Reparatei 1).* Scenele de *voyeurism* implică astfel pudori feciorelnice şi ifose de mironosiţă, nurii femeieşti capătă analogii gustative, pântecele digestiv şi cel sexual juisează la unison, iar chimia sângelui pare a fi substituită aici de cea, mai diafană, a clorofilei, carnaţia feminină dobândind consistenţa „frigidă" a vegetalului: „Hai să intrăm la bătrânul bijutier/ Acum, când amurgul de iarnă ne face să rătăcim printre vechile case, / Şi să-l rugăm în genunchi, pân' la lacrimi, sutienul fierbinte şi tainicul tău port-jartier/ Să ţi le bată în pietrele cele mai scumpe şi mai somnoroase. // Şi fiindcă va trebui pentru-o clipă să i le dai, / Rămasă în dugheana lui plină de fildeş în pielea goală, / O să-ţi ascunzi c-un surâs vinovat, în ceşcuţe de ceai / Sânii rotunzi şi coapse-ţi vei pune o portocală. // Iar dacă deodată cu spaimă, la uşă vei auzi clopoţelul / Să nu te întorci – detectivul Arthur e cu tine! / Va fi doar un înger venit să-şi graveze-n inelul / De aur al frunţii această-ntâmplare ciudată, cu-o nesfârşită ruşine" (*A patra elegie a detectivului Athur).* Asemenea metamorfoze năstruşnice ţin de specificul „feeriei erotice", spaţiu al unei nelimitate licenţiozităţi, de unde au dispărut toate tabuurile şi interdicţiile sexuale, mecanismele cosmice funcţionează după logica basmului, iar acuplările „nepermise" sunt departe de a oripila, căci fac parte din derularea unui scenariu oniric, unde acţionează alte norme şi alte cutume decât cele ale realului, astfel încât însuşi aerul lor de „irealitate" le face cu totul inofensive: „Ieşeam din cinematograful acela de la periferie unde rulase-un film mut / ţinându-ne atât de sfioşi de mână… Cânta un pian… / Şi ne-am oprit în mijlocul străzii şi m-ai întrebat, visătoare ce am, / Uitându-ne ţintă unul la altul, deodată, ne-am recunoscut! // Eram (Dumnezeule!) domnul ce tocmai coborâse din vechea cabrioletă, / Cu fracul boţit şi jobenul sub braţ, venit ca să fure spre seară / Motanul familiei şi tu erai, sigur, naiva subretă / Ce-l vede şi ţipă şi el o împuşcă-ntre sânii bombaţi, apoi o iubeşte-n cămară" (*A cincea elegie a detectivului Arhur).* E de remarcat, de altfel, artificiozitatea extremă a acestor ceremonialuri erotice, de o ostentativă teatralitate, care oscilează între idila perversă şi farsa scatologică şi care presupun prezenţa unei partenere ce nu mai păstrează nimic din fizionomia unei fiinţe în carne şi oase, e contrafăcută, pictată în

culorile stridente ale „artei de gang” şi poartă aureola suspectă a „minciunii estetice”, adică a kitschului. „Ţi-i rotunjimea ţâţei geluită / Şi la mijloc cu cafeniu buton, / Şi coapsa ta cu fierbinţeli de plită / L-ar fierbe până şi pe Solomon / Pe cercurile ei ca pe-un ibric / Cu lungul său ţurlui cuprins de aburi. Ţi-i murdăria strânsă în buric / Mai dulce decât mierea cea din faguri. / Şi corpul tău didactic ce ne-nvaţă / Să-i preţuim savantele delicii / Are plăceri într-însul pân’ la greaţă. / Îndrumă-ne, o, dă-ne vagi indicii / Cum să-ţi iubim mai bine carnea plină/ De smeură murată în răşină” (. *Elogiul Reparatei III).* Descoperim însă, la o cercetare mai atentă, că femeia invocată în asemenea poeme de amor, nu este altceva decât o proiecţie antropomorfă a semnului, un uriaş depozit de materie fantomatică; şi ca să nu existe niciun dubiu în această privinţă, poetul însuşi o va substitui prin propriul ei „semn”, reducând-o la un fragment anatomic, care o semnalează şi o evocă: „Poate într-o dimineaţă îmi va sosi prin poştă un colet uriaş / Cu-albastre ştampile şi timbre subţiri de mătasă/ Pe care-l voi duce, plutind fericit prin întregul oraş / Mirându-mă cât de uşor e şi e parfumat, până acasă. // Şi-acolo, lăsându-l puţin pe îngustul trotuar / Ca să descui, voi vedea cu mirare cum singur din funde, / încet se desface şi cum dinăuntru apar, / Oh, goale şi albe, picioarele tale prelungi, cu mici unghii rotunde” (*A şasea elegie a detectivului Arthur).* Din acest moment, temenelele şi incantaţiile trubadureşti ale personajului liric devin la rândul lor contrafăcute, disimulând zeflemeaua demistificatoare; femeia-semn este denunţată acum ca simulacru, redusă la dimensiunile unei mase de substanţă excrementială; „ţi-am mirosit căcatul: doar raiul are flori/ atât de parfumate pentru-a-ndulci-n zori sfinţii. / ţi l-am gustat: doar rouă, alcoolică, din zori / învie-n mine astfel de-adânc puterea minţii. / şi l-am mâncat; iubito, ce har dumnezeiesc / s-a coborât asupră-mi în clipa longilină. / pe urmă chiar pisatul, ca dintr-un crin regesc / sorbitu-l-am şi-n mine potop e de lumină. / sunt geniu, văd ideea aud celeste lieduri / şi toate-s datorită acestui straniu fast / de floci şi buci crăpate, când, laică, sub ziduri, / cu fusta-n cap, pe vine, te caci iconoclast! // şi-apoi, crud universul scoţând din întuneric / cu-o auroră-n spume fierbinţi, te pişi feeric”. Iar „sexocentrismul” este supus astfel reducţiei la absurd, devine obiectul deriziunii demistifâcatoare, căci sexul pare să posede acum – în viziunile lui Emil Brumaru – atributele nihilului, e fantomatic şi evanescent, fiind, alcătuit din substanţa spectrală a semnului. Şi de data aceasta, perspectiva poetului dovedindu-se surprinzător de modernă, căci se arată în consonanţă deplină cu (bunăoară) teoretizările unui Michel Foucault pentru care sexul, în definitiv, nu există, el apărând doar ca un „punct ideal, devenit necesar datorită dispozitivului de sexualitate şi funcţionării sale” şi înscriindu-se în seria „simulacrelor” (un simulacru – ne spune Baudrillard – este „cette verite qui cache le fait il n y en a aucune”) produse de cultura lumii actuale. Este motivul pentru care „erotikon-ul” lui Emil Brumaru se

transformă finalmente într-o „comedie a sexualităţii”, iar ceremonioasele sale „poveşti de amor” aparţin în realitate genului buf, posedând aerul pantomimei absurde.

Poet din familia spirituală a lui Leonid Dimov, **petre stoica** pictează, amestecând tandreţea cu ironia, mici tablouri de epocă, unde e evocată viaţa domestică a generaţiilor anterioare sau îşi trece în revistă avatarurile, ale căror măşti patinate de timp au ceva din puterea de fascinaţie a hârtiilor vechi sau a fotografiilor îngălbenite: „Doamne, cât de trist am fost aseară / literele mele au luat-o razna prin ploaie/ m-a salvat în cele din urmă credeţi-mă / amintirea unei vieţi trăite demult / eram şambelan la curtea coniacului / scriam partituri de dragoste şi iarna / mă duceam la firench cancan pe atunci / stăpâneam şi aerostate cu heliu parcă mă văd / suflând din trâmbiţă deasupra oraşului / în prezent sunt un biet poet premiat / cu frunze de urzici Doamne cât de trist / am fost aseară când alergam prin ploaie / după ultima literă” (*şambelan la curtea coniacului).* Dacă la Dimov viziunile funcţionează după principiul caleidoscopului, care le face să se destrame aproape instantaneu, alcătuindu-se şi dezalcătuindu-se într-o mişcare de perpetuum mobile, aici jocul imagistic pare să se desfăşoare după regulile ironiei romantice; visător şi lucid în acelaşi timp, fantast şi sceptic, reverenţios şi dezabuzat, poetul construieşte decoruri retro unde graţia se amestecă cu derizoriul benign parcă doar pentru a le supune zeflemelei demistifâcatoare, mişcarea metamorfozelor imagistice apărând aici ca o pendulare perpetuă între *engaho* şi *desengano.* Căci actantul liric trăieşte într-o permanentă „stare de asediu”, devine captivul unei memorii supraindividuale, e invadat de fantasmele trecutului, care îl asaltează din toate părţile şi care nu pot fi neutralizate, reduse la condiţia lor spectrală, decât prin intermediul grimasei sarcastice, râsul având aşadar o valoare terapeutică, iar patosul paseist fiind nimicit prin deriziune şi ironie, poezia căpătând astfel aspectul paradoxal al unei arte de a uita: „Aţi văzut cele întâmplate ieri către seară / pe când vă întorceaţi acasă chiuind şi valsând / un semn aproape verzui vestea apariţia gravă/ a caleştii fără cai era cum s-a aflat mai târziu / o fecioară obeză cu o pereche de vechi felinare / pufăia din nările pline de benzină şi o mulţime / de pinguini şi avocaţi şi sportivi cu mustăţi / saluta necunoscuta apariţie vestimentară/ în orişice caz a fost o întâmplare greu de uitat” *(O întâmplare greu de uitat).* Destrămarea viziunilor pline de luxurianţă va provoca însă, aşa cum se întâmplă şi în lirica lui Dimov, senzaţia acută a golului; în absenţa mirajelor policrome şi pitoreşti, realitatea capătă aspectul unei lumi reziduale, e un depozit de urme, un amalgam de deşeuri, o împărăţie a prafului şi a pulberii: „toate au avut un final salubru / ultimul val se sparge şi melodia / una paloma blanca / scaune răsturnate pe masă scrisori fară litere / resturi de ţigară cu urme de buze extatice una / paloma blanca / sunt trase şi obloanele barăcilor

de tras la ţintă / nu am nimerit inima de metal / nu am câştigat niciodată nimic / leagăne goale / e frig” *(Ultimii pe plajă).* Evocarea trecutului pare acum singura raţiune de a fi a unui personaj care, după ce a reuşit să neutralizeze filmul memoriei, se pomeneşte claustrat într-un spaţiu ostil, de o răceală superlativă, întrunind toate atributele carcerei ontologice: „La uşa mea nu se mai bate / nu mai aştept pe nimeni / pe masă mere ceapă şi o bucată mică de carne uscată/ voi împărţi totul cu şoarecii / beau puţin din vodca oraşului/ versurile se târăsc îngheţate/ / nu mai aştept pe nimeni/ afară cineva taie lemne curând / cade ninsoarea voi ieşi în curte / să ascult clopotul din sat îmi cântă viitorul // azi e vineri sau luni sau nu e nicio zi / în uşa mea nu se mai bate / noaptea când dorm / luna îmi pune sub uşă o scrisoare parfumată / s-o citească geana ta de altădată” *(La uşa mea).* Victimă a propriului său apetit pentru demistificare şi ironie, el se transformă astfel într-o fiinţă fără memorie, devine captivul unui prezent etern, de o deconcertantă tristeţe şi monotonie, ce se corporalizează, capătă consistenţa cenuşii, ia forma unui spaţiu închis, populat nu de lucruri, ci de absenţa acestora, e vidul însuşi, care terorizează prin omniprezenţă: „Camera mea fară ferestre/ camera mea fară uşă / camera mea fară lampă şi fară sobă / camera mea fără masă şi fară solniţă / camera mea fără pomieră şi fară tapete / camera mea fară scrumieră şi fără dantele / camera mea fără lavandă şi fară mănuşi // camera mea fară fântâni subterane / camera mea / fără surâsul tău fară / căldura ta de portocali şi de pui de pisică / camera mea invadată de trecut şi golită de prezent // Camera mea pe temelii de cenuşă / camera mea pe temelii de cenuşă” *(După plecarea ta).* Prea truculente, prea ostentate, tratate într-un registru al hiperbolelor care le conferă ceva din aerul suspect al unor butaforii, asemenea viziuni anxioase sunt pândite însă de acelaşi demon al ironiei, care transformă angoasa în obiectul deriziunii subtile, reducând-o la o „retorică” ale cărei locuri comune sunt etalate cu ostentaţie, precum sforile unei marionete, iar poemul se transformă într-o comedie a „literaturii”, căreia Petre Stoica îi va denunţa lipsa de autenticitate, pledând pentru „banal şi firesc”. Acest „firesc” se dovedeşte însă, la rândul său, la fel de artificios şi de contrafăcut ca şi detestata „literatură”; spirit eminamente baroc, poetul are voluptatea măştilor şi a travestiurilor, a gesturilor histrionice şi a ostentaţiei în exces, iar „bucolicele” sale nu vor fi decât nişte ingenioase „puneri în scenă”, nişte autobiografii fictive, în care existenţa este teatralizată, discursul poetic devine tiradă în răspăr, implicând prezenţa spectatorului căruia poetul îi face complice cu ochiul, denunţându-şi propria impostură: „Problemele mele financiare sunt rezolvate demult / vă rog repetaţi întrebarea / da da şi cele sentimentale / dacă mai scriu? / îmi alcătuiesc opera completă / cine mă ajută? Pândarii plasaţi lângă sat/ planuri de viitor? / să învăţ patinajul artistic/ deocamdată / mi-am comandat un zeppelin ca să fac / zilnic înconjurul

judeţului meu preferat / dacă mă tem? / nu m-am temut niciodată / exact împărtăşesc acelaşi punct de vedere / pe care îl exprimaţi dumneavoastră / omenirea mai are o şansă / ce părere am despre Shakespeare? / excelentă / despre poluare? / basme / nu încă nu mi-am făcut testamentul / o! / dansul meu preferat? / acelaşi tango / desigur că sunt unul din marii adepţi ai scoruşelor / dar îmi plac şi scrumbiile afumate / ajunge a sosit şi clipa / să terminăm sunt obosit / şi la urma urmei mi s-a stins şi pipa" *(Interviu).* De acelaşi registru al truculenţei ţin şi autoportretele întemeiate pe trucarea proporţiilor, caricaturi ale unui ego inflaţionist, care îşi face inteligibilă prin parodie şi deriziune, lipsa de consistenţă şi are fizionomia unui uriaş balon de săpun, gata să se topească la cea mai mică atingere: „în această privinţă nu mai încape nicio discuţie / sunt întru totul pentru noile dicţionare enciclopedice / în care biografia mea e tipărită cu majuscule / nu ştiu de ce vă deranjează faptul / că ţelinei i se acordă un spaţiu restrâns / numele eroilor de la salamina nici nu au fost amintite / ce să mai vorbim de o gravă eroare numărul / pe care îl port la pantofi e menţionat greşit / vedeţi?" *(în această privinţă).* Gustul pentru farsa enormă devine acum tot mai vizibil, iar poetul compune poeme pseudosapienţale, dă sfaturi prăpăstioase de înţelepciune, cultivând absurdul benign şi oferindu-ne varianta bufonă a viziunilor oniriste: „Taie-ţi unghiile ca în nopţile de germinaţie să nu zgârii chipul soţiei / dacă suferi de podagră aşteaptă revizuirea manualelor de botanică / fierbe ceai de sunătoare pentru orele când sosesc în vizită fantomele / retează capul curcanului ca acest mareşal senil să nu mai întreprindă niciodată nimic / construieşte-ţi un sicriu cu motor să poţi ajunge la înhumare în condiţii optime / fii familiar cu viespile care te înţeapă şi nu le fura dreptul la opţiune / sparge oglinzile moştenite întrucât în adâncul lor viermuiesc imagini meschine/ (…) ascultă-mi sfaturile cu înflăcărarea plopilor în vânt / iar încântătoarea ta trădare să aibă loc pe vreme de ploaie autentică" *(Sfaturi pentru cel care vrea să-fi schimbe modul de viaţă).*

Această poetică barochistă va fi însă în cele din urmă abandonată şi, renunţând la luxurianţele de odinioară, la amestecul de grotesc şi tandreţe sau la poezia obiectelor vechi, Petre Stoica se reinventează în volumele sale mai noi; acum, versul său este arid până la descărnare, interiorizat, extrăgându-şi tensiunile lirice din rupturi semantice care insolitează rostirea, provocând intersecţia unor câmpuri lexicale distincte: „au pornit să prindă marele peşte / vietatea văzută de întreaga obşte/ / seara bărbaţii s-au întors cu mâinile goale / îmbătrâniţi şi gârbovi / şi cu opiniile politice schimbate" *(fapt divers).* Dacă în mai vechile sale cărţi de poezie, autorul cultiva o lirică a metamorfozelor imagistice, cu rădăcinile în suprarealism, de data aceasta Petre Stoica e fascinat de metamorfozele semnului, care devine incert şi alunecos, posedă valenţe multiple (care-i permit să stabilească asociaţii

neaşteptate), o infinită capacitate combinatorie, astfel încât se ajunge la generarea unor sensuri divergente şi la un construct eterogen din punct de vedere semantic, adică la Text. Tocmai conştiinţa acestei capacităţi de metamorfoză a semnului (al cărui semnificat reprezintă „viitorul absolut" şi, prin urmare intangibil, al producţiei textuale) îl determină pe poet să elaboreze fabule metapoetice în care accentul e pus pe ceea ce s-ar putea numi misterul scrierii. O scriere ilizibilă, deoarece operează cu semne opace sau cel mult translucide, capabile de a actualiza serii nesfârşite de sensuri. Ea se derulează, paradoxal, dinspre viitor spre prezent, de vreme ce Sensul există doar ca o latenţă pe care permutările textului nu o pot actualiza niciodată în totalitate: „dimineaţa au găsit în cutiile poştale / scrisori cu rânduri ilizibile / literele viermuiau se acuplau / oamenii erau nedumeriţi / înţelepţii locului ridicau din umeri / bătrânul cantor obişnuit să vadă / scrisul ascuns sub pete de ceară / tâlcuia înflorirea intempestivă a prunilor/ / nimeni nu a înţeles // era mesajul de îmbărbătare / trimis de viitorul şchiop de timpul / cu podoaba capilară în bernă" (*mesaj de îmbărbătare).* Limbajul poetic se dovedeşte, în consecinţă, un instrument imperfect, căci nu poate comunica sensuri, ci doar propria-i disponibilitate de a semnifica. Mai mult decât atât, el este incapabil să rostească realul, deoarece e totdeauna mediat, presupune existenţa codurilor retorice, care-l transformă într-un inventar de „figuri". Astfel că Petre Stoica se înverşunează, ca odinioară Verlaine, împotriva retoricii, care devine obiectul deriziunii sarcastice şi intră în scenariul unui spectacol grotesc unde se juxtapun, în câtimi inefabile, comedia cotidianului şi comedia limbajului: „Pe strada principală / apar majorete trimit bezele flutură chiloţei / le urmează călare pe un catâr castrat / retorica zilei înaltă şi mândră // rând pe rând se deschid ferestrele aţipite / nedumerirea invadează încăperile / nimeni nu ştie că azi e sărbătoarea / recoltelor analfebete" *(sărbătoare sacră).* Nu se poate contesta, desigur, prezenţa în asemenea texte (şi) a unei anumite tente politice, iar, privită dintr-un anumit unghi, fabula metapoetică se poate transforma (ceea ce e în consonanţă deplină cu infinita capacitate de metamorfoză a semnului) în alegorie politică. Lucru câtuşi de puţin surprinzător, deoarece, ca şi poezia, politica este ea însăşi discurs, întemeiat pe puterea de iluzionare a semnelor şi pe imperfecţiunile cuvântului, care o pot converti într-un instrument de seducţie / manipulare. Şi poate că tocmai descoperirea acestui punct de intersecţie dintre discursul poetic şi cel politic nelinişteşte în cel mai înalt grad fiindcă ea face inteligibil „servilismul" limbajului vorbit sau scris şi provoacă anxietăţi legate de valoarea lui de întrebuinţare, aşa că deschiderea spre politic a poemelor lui Petre Stoica e rezultatul unei filosofii a limbajului şi se naşte dintr-o metapoetică. În consecinţă, politicul se manifestă aici sub forma „mesajului scris", iar puterea se identifică în totalitate cu „minciuna" semnului care regentează magnific

peste tabloul mizerabilist al cotidianului: „ninge dens şi viguros / ninge ca în vremi străvechi / când oamenii sorbeau tandreţea cotidianului / ultimul chefliu părăseşte bodega acră / tapetată cu anacronice afişe electorale/ / în timp ce maimuţe miliardare / descarcă din maşini cadouri scumpe / înfăţişate în staniolul justiţiei republicane” *(crăciun 2001).* De la filosofia limbajului, poemele lui Petre Stoica vor ajunge însă să ilustreze concomitent o filosofie sui-generis a istoriei. Dacă operaţia de semnificare presupune postularea unui viitor absolut (acela al Sensului), istoria este, dimpotrivă trecut absolut, care invadează prezentul, astfel încât, chiar înainte de a se constitui, acesta devine trecut, capătă aspectul unei secvenţe de timp populate de fantome groteşti (şi aici se găseşte probabil punctul de convergenţă al acestor poeme cu lirica mai veche a autorului), e o „vale a morţilor” unde totul e receptat în dimensiunile caricaturalului monstruos: „trenul intra graţios în gara împodobită / cu ghirlande împletite din urechi de mistreţ // ave ave tuna mulţimea hăitaşilor/ ave ave răspund piculinele cerului dezafectat/ / Primarul întinde maestrului de vânătoare pâine şi sare / de emoţie primarului i se desprinde barba solemnă” (*vizita maestrului de vânătoare).* Şi e lesne de constatat, că, dincolo de schimbarea de recuzită şi de conştiinţa textului ca structură de semne ce actualizează serii nesfârşite de sensuri, poetul rămâne fidel şi aici temelor sale esenţiale: timpul, memoria, adevărul şi minciuna literei scrise. Vagi (şi probabil involuntare) intruziuni textualiste, care se fac simţite în ultimele sale volume nu pot modifica radical fizionomia unei lirici nutrite mai mult (după ce poetul a izbutit să se elibereze de influenţa lui Trakl) din tradiţia avangardei istorice (suprarealiste), şi al unui discurs care face adesea apel la tehnica oniristă a viziunilor şi configuraţiilor. Iată de ce locul lui Petre Stoica e printre experimentalişti; poezia sa are aerul unui câine care latră cu insistenţă retorică.

Niciun alt poet al promoţiei sale n-a dus atât de departe ca **vintilă ivănceanu** tentaţia deriziunii sarcastice. Încă din volumul de început, *Cinste specială,* discursul său se construieşte polemic în raport cu codurile retorice desuete (aşa cum era în epocă acela al modernismului), pledând pentru „reanimarea” poeziei printr-o estetică a şocului şi a violenţelor imagistice (preluată din panoplia de procedee a avangardei istorice) în texte programatice cu certe intenţii de artă poetică: „Dansând, din cartea de cetire / Coboară pe o canelură / Un câine alb precum un mire / Cu oase de poeţi în gură. // Şi latră la o paceaură/ Ce-şi leapădă rochia subţire/ în punct, în virgulă, -n trăsură/ Trasă de vulturi, de unire. // O! câine alb, muşcă sillaba/ Zgârie consoanele cu laba! / Scurmă vocalele cu botul. // împerecheaţi-vă, cuvinte / Cu plumb şi pulbere în flinte, / Vărsaţi din alfabet borhotul” *(Sonet).* Ca şi Daniel Turcea, poetul se va înverşuna prin urmare împotriva „forţelor inerţiale” ale limbajului / poeziei, pe care le implică ideea de cod, căutând

permanent asociaţiile insolite de termeni în interiorul unei viziuni de unde nu lipsesc niciodată absurdul, grotescul, parodicul, iar temele cele mai grave sunt tratate în registrul caricaturii vitriolante: „S-a-ntors tata din război, / Fără cap, fară cap, / Noi ne-am dus pe la vecini. / Ţopăind, ţopăind, / Şi ne-am lăudat că tata / N-are cap. N-are cap. / Şi pe tata l-am culcat / Fără plâns, fară plâns, / într-un pat de argilă albă / Fără arcuri, fără arcuri. / Mama singur-a ţipat, / Numai mama, numai mama. / A-nceput să-şi smulgă părul / Negru, negru, negru, negru. / Popa a cântat frumos, / După carte, după carte, / Apoi am plecat acasă / Fără tata, fără tata” (*Cor de copii).* Instaurat (o ştim încă de la Baudelaire) de îndată ce corpul omenesc sau funcţiile acestuia sunt supuse derâderii, grotescul funcţionează aici după reţeta lui Gogol sau Morgenstem, de vreme ce fragmentele anatomice dobândesc o neliniştitoare autonomie, răzvrătindu-se parcă împotriva trupului căruia îi aparţin: „Piciorul meu / Este un membru important al corpului meu, / Un membru marcant / al corpului meu Diplomatic. / O! două ţări pe picior de război… / Piciorul meu îşi pune pantalonul, / Pantalonul îşi pune decoraţiile, / Decoraţiile îşi pun câinele. / Şi ies la plimbare. / După moartea mea, / Piciorul meu să revină / Fabricii de instrumente muzicale. / Din piciorul acesta / Să se execute instrumente muzicale. / La piciorul subsemnatului/ Să se execute / Concerte. / Cu piciorul în cauză/ Să se execute/ Campirii-Vampirii” (*După moartea mea).* Recuzita „militară” care abundă în poemele lui Ivănceanu figurează cât se poate de bine caracterul insurgent al acestei poezii, care, odată cu procedeele avangardismului, a moştenit şi „furia demolatoare” a acestuia. Şi nu trebuie să surprindă faptul că poetul se vrea un destructor de mituri, compunând „antimitologicale” bufone, căci mitul, amendat aici prin procedeul reducţiei la absurd, reprezintă nu doar o formă culturală mortificată, ci conţine şi o importantă doză de violenţă simbolică, impunând ritualuri, cutume, comportamente şi stimulând astfel gesturile de frondă ale unui spirit prin excelenţă contestatar. „Miturile” în răspăr ale lui Vintilă Ivănceanu vor căpăta, de aceea, aspectul biografiei prăpăstioase, se întemeiează, ca la Urmuz, pe jocul asociaţilor absurde, sunt în ultimă instanţă, o colecţie de nonsensuri şi de enormităţi în registru teribilist: „Pe femeia mea am prins-o / în adulter cu un zeu, / Şi copilul născut din adulter / înainte de a-i ieşi dinţii/ Mânca ovăz, fulgi-fulgi ninsoare/ / Din cal, / Şi purta un frac alb / Croit de el însuşi / Din / Lună, / Şi din cauza lui o femeie s-a/ Autospitalizat. // Şi dădea lecţii de violoncel/ Rectorului Conservatorului Mondial, / Şi a dat cu piciorul într-un paralitic. // Şi paraliticul a dat cu piciorul / fntr-o statuie / Şi statuia a dat cu piciorul în paznicul muzeului, / Şi paznicul muzeului / A dat cu piciorul într-o groapă. / Şi când l-a scos / Pe picior i se încolăcise un cufăr cu dubloni spanioli / îngropaţi de cardinalul de Ardeal / Laolaltă cu leşurile ereticilor / Şi cadavrele ţăranilor/ / Care nu şi-au plătit zeciuiala” (*Mitologicale*). De acelaşi

registru ţin şi autoportretele întemeiate pe dilatarea proporţiilor, care-i dau personajului liric dimensiunile unei marionete gonflabile şi constituie expresia unei subiectivităţi inflaţioniste şi expansive: „Jos pălăriile, / în faţa mea jos pălăriile, / Eu m-am născut din adulterul / Madonei c-un halterofil. / Jos pălăriile, în faţa mea jos pălăriile / Eu m-am născut să vindec lepra / Scuipând pe ea poem după poem. / Eu m-am născut să spun că / Mortul e mort că buba este bubă / Că pianul e măcelărie / Aşa cum marea-mi este mamă. / Aşa cum orologiile sunt / Bacşişul unui Dumnezeu de fontă, / Aşa cum eu sunt calul patriei, / Aşa cum chelnerul adoarme / în propriu-i platfus / Ca un steag” *(Jos pălăriile*). În acelaşi regim al hiperbolelor poznaşe, se desfăşoară şi poemele de amor ale lui Ivănceanu, care adoptă acum faciesul unui trubadur pus pe năstruşnicii, pe jumătate graţioase, pe jumătate sinistre: „Iubito, mă gândesc la tine / Ca un borfaş la ceasul unui lord / Şi se ciocnesc în carnea mea drezine / Şi caii au atac de cord. // Vezi în oglinzi un sân de-al tău/ Cu steagul alb înfipt în el / A fost muşcat de-un câine rău / Şi sărutat de Wilhelm Tell. // Şi părul galben ca un galben, / Părul albastru, părul roşu – / O părul tău şi morţii tăi şi Amen/ Când ţi-ai tăiat iubita mea cocoşu’/ / Şi mâna ta pupată de mireni, / Ciorapii tăi mirositori de damă/ Prinşi cu lasoul ca bătrânii reni… // Şi eu întors pe partea treia, / Cum se întoarce mortu-n groapă / Şi-şi vede în pământ femeia / Făcând amor cu doi bărbaţi de apă. // Şi eu iubito, eu sărmanul / Zvârlit cu degetul la riscă, / Mortul când ia în gură banul / Să treacă apele în brişcă” (*Moartea trubadurului).* Dincolo de diversitatea acestor măşti, care aparţin comicului „negru” şi de gustul pentru arlechiniada absurdă, poetul disimulează însă o natură neliniştită şi anxioasă, care trăieşte sub ameninţarea exterminării potenţiale, resimte cu intensitate „chemările de dispariţie” despre vorbise odinioară Bacovia; în spatele decorurilor sale carnavaleşti, se ascunde cimitirul, de unde „morţii familiei” nu încetează să-şi semnaleze prezenţa ameninţătoare, iar bunăvoinţa lor trebuie câştigată prin ofrande şi acte de devoţiune: „Dacă ne ducem la cimitir / Morţii familiei se bucură / Ca o partidă de violonişti trecută în opoziţie / Când a luat foc sala Ateneului. / Intrăm în cimitir / Cu lumânarea clasică, / Arzând ca sala Ateneului, / Şi cu flori. // (…) Noi, în genunchi în faţa morţilor familiei, / Noi, morţii planificaţi, / Şi le-am strigat/ Să n-aibă grijă, / Vom fi lângă ei, / Cuminţi / Cuminţii cuminţilor, / Morţi / Morţii morţilor, / Morţii familiei. // Dar morţii familiei / Nu ne acordau niciun credit / Nu voiau să ne creadă, / Nici cât negru sub unghie, / Nici cât albastru sub unghie, / Nici cât propria lor naţiune de morţi sub unghie / Şi ne-au strigat / Că a fi mort / înseamnă o cinste specială, / înseamnă a conţi, răsconti răsrăscontinua / Cum soarele-pământul-maimuţele-oamenii-zeii” *(Cinste specială).* Corpul, în care stau ascunşi morbii extincţiei, terorizează la rândul său, devenind (aspect specific perspectivei apocaliptice şi experimentalismului) un adevărat „mecanism infernal”

programat pentru propria-i autodistrugere, e un soi de „orologiu viu” în care sunt concentrate energiile distructive ale timpului „devorator”: „Bate pendula în oasele mele. / Ei şi? îmi arunc oasele la câini. / Iubito, nu-ţi stropii sânii cu şoricioaică. / O să-mi crească iar dinţi şi buze. / Bate pendula în singurul meu costum, / Impecabil călcat şi periat. / Plouă pe strada Rozelor nr. 6 / Cu albastră colivă şi carne albă, / De poet. / Cine plânge e prost. / Vă e milă de patefoane? / Nu plângeţi. / Nu mă-ngropaţi, / lăsaţi-mă gol în mijlocul străzii. / acest mort trebuie călcat de maşină” *(Execuţia).* Legitimată de această privire, aruncată dincolo de reflexele policrome ale „aparenţei liniştitoare”, care ia act de precaritatea în plan ontologic a tuturor înfăptuirilor omeneşti şi descoperă pretutindeni neantul, contestaţia lui Vintilă Ivănceanu devine versiunea burlescă a rebeliunii metafizice, vizează omul şi pe creatorul acestuia, iar actantul liric împrumută chipul unui Charlot revoltat, pe jumătate marionetă, care îi dă cu tifla lui Dumnezeu: „Doamne dumnezeule mic / Nicio cravată nu îmi vine / Nu există nicio cravată / Pentru corpul meu de violoncelist-ucigaş! / Tatăl nostru carele eşti în ceţuri / în cecuri şi-n ce-uri, / Pantofii mă strâng, mă constrâng / Atmosfera e plină de îngeraşi / Cu tanti de parfum şi ruj. / îmi vine să-mi trag palme, mi-e sete/ Mi-e sete/ Cine/ Cine/ îmi dă un pahar cu apă?” *(Ochi răi).* Revolta şi contestaţia îşi revelează în felul acesta adevăratul lor conţinut: ele sunt nişte de exorcism, prin care poetul (ca exemplar privilegiat al umanităţii) reuşeşte să facă inofensive ameninţările timpului distructiv, pe care le nimiceşte prin râs, iar locul poetului-mag din mitologiile modernismului e luat acum de bufonul ce salvează lumea prin zeflemea şi întrebuinţează râsul ca terapie: „Pendulă, fie-ţi teamă de poet! / El te va lega de-un cal / Şi te va lega de el. / Pe cal îl va bate cu părul / Iubitei moarte. / Poetul îl va bate pe poet / Cu morţii familiei / în ordine alfabetică. / Calul va fugi la regele hingherilor, / Poetul va fugi la câinele de laborator, / Şi tu pendulă te vei / Rupe în două, / O parte trasă de cal / cealaltă trasă de poet, / Dusă la regele hingherilor, / Sedusă la câinele de laborator. / Şi regele hingherilor o să te judece/ Pentru naşterea hingherilor, / Şi câinele de laborator o să te judece / Pentru moartea câinilor de laborator. / Şi te vor condamna / Să fii pisată în pălăria poetului, / Şi poetul te va pisa în coate, / Te va stoarce în dinţi, / Până vei fi ca praful de pe mobile / Până vei ajunge ca praful de pe ghete / Până vei fi ca praful de pe morţi” *(Execuţia).* De aceea, în mult mai mare măsură decât Leonid Dimov, căruia îi aparţine totuşi această formulă, Vintilă Ivănceanu îl întruchipează, prin poezia sa, pe „nobilul măscărici al Totalităţii”, deschizând drum tuturor „umoriştilor” şi amatorilor de arlechiniade din promoţiile poetice ce vor urma. El a fost poetul contestaţiei absolute, prin care – aşa cum arătăm la începutul acestor consideraţii – tentaţia deriziunii a atins cotele ei paroxistice. Iar râsul său are toate dimensiunile unui panaceu.

Confesivii

angela marinescu, nora iuga

Una dintre trăsăturile distincte ale experimentalismului se instaurează odată cu configurarea progresivă a unei perspective nihilocentrice, ce implică o confruntare câteodată dramatică între „centru" şi „circumferinţă", tendinţa „marginii" şi a „marginalităţii" de a se substitui centrului, aşa cum se întâmpla şi în poezia **angelei marinescu**, care se aventura să sondeze, cu o cruzime nemaiîntâlnită până la ea, profunzimile plasmelor feminine şi încerca să-i opună mitologiei falocratice a „centrului" mitul unei feminităţi ce se defineşte esenţialmente în raport cu centrul ca „margine" şi, aşadar, diferenţă. Fără a fi neapărat textualiste (adică fără a urmări să ilustreze programatic o teorie / practică a textului, deşi uneori autoarea *Parcului* teoretizează în spiritul poeziei acţionale despre care vorbea Gheorghe Iova), aceste poeme sunt, fară doar şi poate, „textualizante" (în sensul dat termenului de Marin Mincu), propunând, *a posteriori*, fabule şi mitologii ale textului, legate de dimensiunea „paricidă" a scrierii. Astfel, reveriile sanguinare ale Angelei Marinescu sunt în legătură cu expresia unei revolte şi a unui refuz, marcând o evidentă ostilitate în raport cu ordinea diurnă a supraeului şi cu mitul paternităţii. Semnificativ din acest punct de vedere poate fi bunăoară un poem ca cel intitulat *în absenţa tatălui*, unde actul poetic se defineşte ca o imersiune în lumea tenebroasă şi feminoidă a inconştientului, situată antagonic în raport cu valorile „virile" ale vieţii conştiente. Poetizarea se polarizează în jurul actului ritual al tăierii cocoşului, figurând sacrificiul simbolic al tatălui sau al mirelui, rebeliunea împotriva unui Dumnezeu cu accentuate trăsături paterne, a Dumnezeului mare-mascul: „într-o noapte, când aerul a devenit un cuţit / cineva şi-a smuls masca, în locul ei a rămas / o Sticlă Mată ce rânjea peste capetele noastre / şi a spus: nimic nu rămâne din ceea ce este prea puţin/ prea violent şi prea adânc, // pe paguba celui care înnebuneşte arde mireasma fumului de toamnă/ / în acel Tunel Negru ne repezim ca muştele/ a spus Cel Nevăzut măsurând cu paşi mari coridorul / pe aceste două coline blânde ca nişte oi şi albe / ca zăpada ne vom retrage după război / a spus Cel Plictisit cu capul în alcool. / în această cameră închiriată, la marginea oraşului, tai **cocoşul" (.** *Noapte de iunie).* Uciderea rituală a tatălui se poate transforma, metaforic vorbind, în „ospăţ totemic", ducând la comuniunea cu substanţa, de o duritate superlativă, a paternităţii, astfel încât *Poemele de fier* ale autoarei vor avea caracterul unor „studii" asupra corporalului în exces şi a recelui, a virtualităţii glacificate şi a matricelor textuale supuse unui proces de mortificare: „Voi litere, tensiuni mumificate, / Ce ridicaţi picăturile plasmei /

Voastre-ngheţate spre cerul infectat de bacili, / Al elanului negru. // Voi, ce v-aţi agăţat cu singurele voastre / Cârlige metafizice de singurătate" *(Flăcări).* Îngheţul se asociază cu „supravederea" ce se naşte dintr-o transparentizare a cărnurilor, care se vor transforma în „ochiul tatălui", dar şi al textului ce-şi priveşte propria zămislire; e vorba aici despre un văz ridicat la spiritualitate, despre o vedere imaterială pe care o provoacă starea de repaos total, acel „detur" al pulsiunilor de vitalitate prin care se exprimă pasiunea thanatofilă a intelectului (analog cu materia paternală), scriitura transformându-se astfel într-o ecografie a pulsiunii de moarte: „Frunzişul se teme, acum, de freamăt. / Crengi putrede se clatină în timp. / O seară îngheţată ţâşneşte în creier. / O dorinţă albastră înoată prin viscere. // Extazul luminii pe scenă, desfăcut în întuneric. / Posibilitatea întoarcerii atârnă de / Spânzurătoarea vie ce i-a sfâşiat gâtul. / Ochii reci se scufundă în dansul înfiorat. // O femeie îmbrăţişează cu braţele transparente / Muşchii de gheaţă ai balerinului / Ce nu-s decât nişte ochi de carne" *(Balet îngheţat).*

Alături de mitul paricidului ritualic poezia Angelei Marinescu înregistrează criza identităţii feminine, trecerea în regimul lui „ca şi cum", experimentarea unor identităţi virtuale, iar feminitatea este privită cu nedisimulată ostilitate, drept rezultatul unei „mutilări primordiale", încât poezia se naşte aici din spasmurile unei făpturi rupte, care aspiră să-şi regăsească „jumătatea" sacrificată. Astfel, în poemul *Parcul,* scriitura dobândeşte caracterul unui experiment energetic şi al unei lupte cu sine, pe care imaginile limitei (oglinda neagră sau zidul) o tensionează hiperbolic, ca provocare adresată viului, dinamicii absolute a fiinţei. Spargerea „capsulei" ontologice se asociază de data aceasta cu smulgerea magică a ochiului (legat de ideea de Logos): ea înseamnă o ieşire în afara rostirii, o trecere în nonverbalitate pe parcursul căreia cuvântul e substituit de mişcarea disperată a mâinilor, aducând sugestia dualităţii, a căderii din cercul lui Monos. Acum creaţia poetică este faptă, se defineşte acţionai, ca un act pur, de-creează, instituind domnia luminii negre şi a antilogosului. Parcul capătă, într-o asemenea ordine de idei, dimensiunile labirintului scriptural, al naturii de-naturate (textualizate), experienţa acestei „antinaturi" producând dez-văluirea ce face inteligibil „nimicul", adică acele latenţe ale sinelui percepute ca un altceva inominabil, care nu se pot actualiza în dinamica fiinţei, pentru că au fost extirpate, tăiate, smulse, odată cu trecerea în manifestare înţeleasă ca un sacrificiu primordial, ceea ce se dezvăluie ca umbră şi ca nefiinţă a fiinţei. Eul scripturant este acum în egală măsură jertfa şi jertfitor, ce încearcă să compenseze, prin jertfirea „realului", consecinţele mutilării primordiale, iar textualizarea se transformă într-o cosmogonie *a rebours,* aducând imaginea mediată a eului ce se oglindeşte în propria lui nihilitate, în ceea ce a fost des-fiinţat, nimicit prin sparagmos. Ca act prin excelenţă nimicitor, scripturarea

va face vizibil de-nevăzutul, latenţele absolute, paradoxala „lumină neagră” care agresează instanţa enunţătoare; de aceea ea presupune o mişcare „sinucigaşă”, textualizarea eului care trece în cvasi, nimicirea realului, dar şi a scriptorului care se transformă într-o figură antropomorfi a nimicului, metafora orbirii traducând în acest context o fiinţare în răspăr, o paradoxală fiinţare de nefiinţă. Fuga nimicitoare a scriiturii nu este însă la Angela Marinescu expresia unei percepţii nihilocentrice, ci o instalare în „ca şi cum” care îşi propune să reveleze fiinţa prin nefiinţă, eul experimentând aici diminuări ale fiinţei sale (adică moduri ale lui a-fi-în-jertfă), amplificându-şi partea de nimic printr-un jos sinucigaş cu antinomiile: „dacă nu sunteţi orbi, nu sunteţi, umbrele mele sunt / orbii care au două lame subţiri de fier în locul ochilor. / vinovăţia şi umbra sunt aproape, când voi / nu mă vreţi eu sunt departe, / am o singură lege: credinţa în umbră şi lumina / care par împreună pe zidul descoperit până la / temelie. Temelia este un duşman care s-a predat / după ce a luptat până la ultima picătură de sânge”. Dansul nimicitor va căpăta prin urmare accente extatice, iar nimicirea realului în scriitură va fi succedată de nimicirea universului textual care nu reprezintă decât un potenţial de energie vitală şi o trambulină spre metafizic. Pagina albă invocată în finalul poemului a absorbit toată energia nimicitoare a înscripţionării, ea e un superlativ al puterii, un ghem de energii implozive, astfel încât producţia textuală e una „de energie potenţială” în care putem desluşi „spectrul magnetic” al megafeminităţii ce reprezintă, la rândul ei, rezultatul unei produceri, e simulacru sau cvasitate.

Semnificativă pentru istmul ce leagă ontologia cvasităţii de textualism este, la Angela Marinescu, o conştiinţă acută a textului şi a mecanismelor sale; poemele ei sunt adeseori „reverii textuale”, marcate de imaginea „plierii” textului, închis într-un „cerc al semnelor”, iar textualizarea devine o extracţie violentă de umoare vitală, o ex-sanguinare: „cu moartea pe pielea capului / ca un praf, aspru, de păr / atât de aproape, înăuntru, / în celulele albe care sparg dimineaţa / şi moartea / cu cuţitul pe pielea altui cuţit / spun cuvinte / hainele sunt pline de sânge / ele distrug martorii care se supun / hainele sunt străine şi negre” (*Interiorul unei dimineţi de iarnă).* Apa este aici o figurare a oglinzii scripturale care conţine „cojile” lucrurilor, aspectul răcit şi devitalizat al sângelui, în conformitate cu o schemă a solidificării, care face din text o concentrare de energii corporalizate, de o duritate extremă: „A venit ziua în care / îmi ceri blândeţea alegerii, tu / absent ca şi cerul şi doldora de sânge / curat ca şi lacrima, băiatul oboseşte, / aleargă, pipăie morţii din apă / şi declară: aici este înăuntru / înăuntru este fier de cea mai bună calitate / aici este adevărul: în ceea ce nu poţi retrage” (*Alexandru se întinde în umbra unui copac înflorit).* Asociat de obicei cu simbolismul acvatic, părul devine – din perspectiva unui textualism sui-generis – o reprezentare a reţelelor textuale, a

„pădurii de semne”; el e exterioritatea, suprafaţa, termenul antitetic al „rănii”, ce apare dimpotrivă ca o reprezentare a semnului în interioritatea sa, sursă a hemoragiilor din care se constituie textura urmelor şi a dârelor: „Când Eleonora m-a rugat să-i arăt părul / m-am dezbrăcat şi mi-am smuls părul de pe cap / iar degetele mi s-au umplut de sângele ei/ de cuvintele părului ei întunecat / când Eleonora îmi vorbea despre neputinţa ei / eu aveam timpul şi râsul alături / şi mi-am pus haine negre şi albastre / când eleonora a înnebunit/ eu îmi zdrobeam dinţii de buze / şi tăcerea era chiar gura mea / dar Eleonora, sora mea pe care nu o mai am/ ceara şi cuvintele lor/ absenţa şi cuvintele mele/ îmi fac semnul” *(Eleonora).* Violeturile bacoviene vor trimite spre reprezentarea „sângelui albastru” – un soi de cerneală corosivă, ce atacă ţesuturile, „deschide” interioritatea – căci semnificarea este pentru Angela Marinescu o operaţiune chirurgicală, provocând traumatisme ale organicului, un fel de „altoire” prin care scriptorul experiază trecerea către volatil şi evanescent (textualitate) a pulsiunilor pur viscerale determinând apariţia dublului textual, a identităţii „produse” şi mereu problematice: „Cerul se întinde alb, ca un animal căruia îi este / greaţă; în vasul violet o floare violetă / îmi rupe faţa / prăpastia astfel întinsă atinge perfecţiunea. / înăuntru, în actul cel mai negru, aproape, / mă rog în faţa bisericii care distruge strada, / cu faţa la cei la cei fără faţă; sunt cerşetorul plin de sânge/ care pleacă înăuntru/ pentru totdeauna, acolo, atât de departe / cu scaune de lemn care se înalţă / dintre hainele lor vechi şi adânci / haine de lemn, / printre ele, ezitarea, sălbatică” (*Cer de toamnă).* Textul, la rândul său, e supus unui decupaj permanent, iar instrumentele scripturării sunt scalpelul sau bisturiul care secţionează brutal ligaturile dintre semne, producând grafeme ilizibile, care nu mai semnifică, doar etalează, posedând opacitatea unor „realii”: „Doamne, cât ne-am întors faţa; de ce atunci trebuie să iubim / un câine în lanţ / un copil îşi va tăia poeziile şi sângele lor va deveni ceea ce este: un obiect / înăuntru, în pădurea de brazi” *(Prima zi de toamnă).* Scrisul are, de aceea, culoarea sângelui închegat, iar pagina acoperită de text îşi găseşte echivalentul în metafora „cearşafului negru”, opus filei „virgine”, matricei în care sunt conţinute infinitele virtualităţi ale scriiturii. Se ajunge astfel la descoperirea acelei tensiuni dintre scriitură şi text pe care o teoretiza Houdebine: actul scriptural este timp, textul – spaţializarea acestuia, reveria scriptorului asociindu-se, de data aceasta, cu mitul unei androginii primordiale, care aparţine „textului latent”, în timp ce, întocmai ca şi feminitatea, „textul-manifest” constituie rezultatul unei mutilări, al unei sciziuni care s-a produs *ab illo temporum*, astfel încât producerea lui e asociată în permanenţă cu imaginea obsesivă a corpurilor tăioase, iar ontologia cvasităţii şi practica textului se suprapun de data aceasta perfect, de vreme ce textul şi feminitatea „produsă” sunt în egală măsură simulacre plasate în „ca şi cum”, iar vocile lor

se amestecă până la a se confunda una cu cealaltă: „Casa pe care nu o voi mai avea / stă, cutremurată, în mijlocul unei lumi pierdute, / ocolul, inexorabil, al unui zid; un zid indiferent. // Covorul negru, de o stridenţă uşor atenuată / acoperă sângele care a intrat în zidul vechi, / un tablou de fier acoperă fereastra. / fară pereţii albi, liberă, aleg o splendoare, / care nu există. / fară casă, un singur preţ: şobolanul care închide. // acolo am scris puţină poezie, atunci/ când copilul, încă, nu avea sex” *(Casa cu pereţi albi).* Imaginea „flăcării însângerate” va traduce acum ideea jertfei implicate în operaţia textuală, lumina se naşte din sacrificiu, sexualitatea fiind ea însăşi – aşa cum am văzut – un fel de a-fi-în-jertfa, în timp ce arderea constituie dimpotrivă o îndepărtare de zonele sexului şi se asociază cu un regres în androginia textului latent şi în acronia scripturalităţii, adică în cvasitate: „Nicio lumânare nu este lumânare, lumânarea este / mâna din care picură sânge pe crucea de lemn, / să nu te întorci spre bucurie să nu-ţi potoleşti / setea şi apoi să te îndepărtezi de propriul tău sex / pe care nu îl vei mai vedea niciodată” C*Lumânarea din care picură sânge).*

Poezia mai nouă a autoarei investighează în schimb nu doar zonele „periferice” ale ontologicului, ci şi pe cele ale socialului, invocând la tot pasul o faună a „marginii” (negri, bolnavi, handicapaţi, homosexuali, lesbiene) cu care Angela Marinescu se simte pe deplin solidară, autoproclamându-se, la rândul său, o fiinţă „cu handicap”, ce îşi etalează cu voluptate stigmatele şi interpretează perfect, după o partitură proprie, rolul „poetului blestemat”. Singurătatea, claustrarea autoimpusă, boala, suferinţa ţesuturilor somatice atinse de gheara devastatoare a timpului, ura de sine sunt astfel numai câteva dintre semnele distinctive ale unui personaj liric, a cărui existenţă pare să fie plasată acum, ca la Bacovia, sub semnul agonicului, undeva la jumătatea drumului dintre viaţă şi moarte: „(eu) niciodată nu am fost cu adevărat în viaţă/ viaţa mea a fost ca soarele din spatele norilor/ şi, după ce norii s-au risipit, / soarele, turbat, a făcut scrum totul, / în afara razelor proprii / ce s-au întins leneşe şi nepăsătoare / şi apoi, s-au distrus strict între ele / fară să mai ţină cont de nimeni şi nimic” (*Toamna care a trecut).* Starea de agonie se instaurează odată cu epuizarea ultimelor picături de energie vitală, ţine de simptomatologia unei feminităţi crepusculare pentru care „tăcerea sexuală” nu e altceva decât un preludiu al morţii: „când arzi o floare roşie între picioare se apropie moartea / te sufoci şi vomezi / peste grădini degradate / frica faţă de poezia bătrâneţii, / o reptilă ce îţi taie răsuflarea, / o surprind că mă epuizează cu o grosolănie de o feminitate masculină / bătrâneţea e o cârpă pe care o foloseşti după epuizarea / unui act homosexual / o cârpă contorsionată ca o rufa / o cârpă pe care o arunci pe anusul / subminat de sânge al lesbienelor” (*Nu putem judeca realitatea cu bun simţ).* O „anomalie” afişată cu ostentaţie, prin „puneri în scenă” ce îşi propun să şocheze şi păstrează ceva

din aerul artificios al unor „butaforii” (căci aici marginalitatea e „jucată”, ridicată la nişte coeficienţi paroxistici ce îi trădează caracterul de artefact, chiar dacă masca şi chipul sunt făcute din aceeaşi carne în suferinţă), rămâne acum principala particularitate a unei voci lirice ce îşi etalează, cu impudoare şi nonşalanţă, diformităţile fiziologice şi sufleteşti, precum şi tarele din codul genetic: „rudele de sânge sunt handicapate, de la ele am moştenit / instinctul, sigur, al revoltei (…) / când ajungeam la mal se surpa malul. / mama zicea un fuck-you cu spume la gură şi mă smulgea dintre / trestiile bătute de vânt. / când ajungeam la celălalt mal, se surpa malul, / mama zicea un fuck-you cu sângele ţâşnindu-i din nas şi din gură / şi mă târa înspre trestiile bătute de vânt. / probabil, voia să mă smulgă din laptele ală gros, de-al ei, de la sânul / stâng ştia că nu mai sunt bună de nimic decât să îi sug ei laptele, / asta înseamnă să fii un handicapat; să nu fi bun de nimic, să fii / un parazit, o putoare, o lepră” (*Flamenco).*

Paradoxul acestei lirici este însă acela că gestul histrionic este dublat aici permanent de un soi de chemare ascetică, iar personajul liric îşi extrage forţa din mortificarea fibrelor viscerale, din refularea tuturor instinctelor, astfel că nu întâmplător aerul este principalul nutriment al unei fiinţe aflate în război cu propriul metabolism, care şi-a repudiat toate funcţiile biologice, cu excepţia respiraţiei: „am nevoie de aer / aer fără mâini şi / fără picioare / nici pantofi / nici haine / oricât de gri / aer ce intră în nări / cu putere / şi le dilată / ce străpunge distanţele / infime / opace / pline de sânge / aer / ce să dea pe / dinafară / ca zăpada / de pe / munte” (*Peisaj de iarnă).* Poeta va invoca, prin urmare, „abdomenul plat al celui ce ştie să se hrănească numai cu aer”, va decreta „tăcerea sexuală” şi îşi va concepe poemele ca pe nişte exerciţii ascetice, întemeiate pe o întreagă etică a refuzului şi a revoltei. Obiectul acestei revolte pare a fi, iarăşi şi iarăşi, „lumea bărbaţilor”, pe care Angela Marinescu o priveşte cu oroare, dar şi cu fascinaţie, ordinea falocratică a „sceptrului şi a spadei”, în realitate contestaţia poetei este însă mult mai radicală, ţinteşte viaţa însăşi, implică rebeliunea împotriva propriei condiţii biologice, ceea ce face ca boala, moartea sau agonia să dobândească ceva din puterea tămăduitoare a unui panaceu, pentru că sub acţiunea lor „ura de viaţă” atinge cote superlative. Actele agresive şi autoagresive, automutilarea („gestul smulgerii mâinii ce excită creierul”) sau suicidul simbolic („pe clapele reci / ale pianului mecanic / al acestei veri / incredibil de albe / îmi aşez / gâtul”) vor traduce prin urmare perfect lucrarea „pulsiunii de moarte” despre care vorbea Freud, în timp ce însuşi textul poetic reprezintă materia reziduală a proceselor organice, este un semicadavru, o masă de substanţă thanatizată: „la autopsiile la care am participat / vulnerabilă la frig / cu ferestrele larg deschise în orice anotimp / de-a lungul anilor / ca studentă la medicină / cu formolul răscolit de mâinile / noastre inepte / şi precise / ca orice instrument

tehnic / aplicate direct pe mort / niciun cadavru nu a fost / mai aproape de perfecţiune / de revolta lividă şi cenuşie / şi de obscenitatea ultimă / acea carte te mai ţine în viaţă / la sfârşitul vieţii / ca poezia" C*Amintiri de medicinistă).* Dispoziţia de a poetiza e, aşadar, mai apropiată de moarte decât de viaţă, conţine un potenţial redutabil de energii destructive şi devine, de la un moment dat, la fel de indezirabilă ca şi existenţa, astfel încât, în reveriile tenebroase ale poetei, „tăcerea sexuală" este urmată de cea textuală, ajungându-se la utopia unei poezii „sinucigaşe", care se autocontestă şi se autoanihilează: „la fel şi poezia: un fel de politică formală a puterii / poeziei / de a o rupe cu poezia. / poate vine un matematician. / poate orizontul îndepărtat şi solitar. / poate o pasăre stabilă, pe cerul rece ca gheaţa, / cu aripile întinse" (*Flamenco).*

Acestei etici a refuzului şi a revoltei îi corespunde, în plan estetic, un principiu al asimetriei, solidar cu actele de agresiune, cu schema tăierii şi cu simbolismul corpurilor tăioase; el este expresia unei disperări absolute, se instituie după ce contestaţia a dobândit un caracter absolut şi universal, e poate contestaţia însăşi, privită în dimensiunile ei strict acţionale: „mă gândesc dacă mai pot să uit asimetria mea ce ţine / de o perspectivă asupra lumii mai mult decât deznădăjduită / mai degrabă totalitară, / când victimele îşi unesc forţele şi apoi / îşi dau foc cu ură / şi îşi dezgolesc sânii înroşiţi cu ochii nepăsători / şi detaşaţi ca ai ucigaşilor în serie / sau ca ai celor condamnaţi la moarte" (*Perspectivă).* Ţinând de condiţia „victimelor" şi a marginalităţii, această asimetrie se defineşte pur negativ în raport cu principiile legislative instituie de „centru", e semnul distinctiv al unei feminităţi ce nu se poate defini în raport cu autoritatea (care rămâne mereu masculină, mereu „corectă politic") decât, aşa cum am mai arătat, în calitate de diferenţă. Negaţia rămâne aşadar singura armă a fiinţei „cu handicap" (femeia, negrul, estropiatul) care nu are, nu poate avea o esenţă, tot aşa după cum nu are nici sex, căci (ştim de la Freud) există un singur sex: cel masculin. În consecinţă, „obsesia sexuală" nu se mai leagă, de data acesta, de acţiunea paroxistică a pulsiunilor libidinale (refulate în totalitate), ci de absenţa sexului care îi dă personajului liric conştiinţa propriei sale nihilităţi (clamată sfidător şi ostentativ) şi generează „cântecul asimetric" situat în răspăr faţă de codul poetic / retorica falocraţiei: „politic vorbind / sunt obsedată / sexual / îmi dă mâna / sunt bătrână şi asimetria, / ce ţine de cântecul meu / e adâncă şi uşoară şi roşie / şi pot tăia cu limba / ţipătul unui copil schizofrenic / ce nu se mai / aude / decât / în întunericul / zilei / de / mâine" *(Din punct de vedere politic).* Şi pentru că negaţia e, în esenţa ei un fapt de limbaj şi nu de experienţă, principiul negativ al asimetriei se va concretiza, la nivelul textului, într-o permanentă tentativă a poetei de a forţa limitele expresiei, căutând teritorii semantice încă neexplorate şi ajungând finalmente la acel „limbaj de

unică folosinţă” care constituie, pentru poetul zilelor noastre, miza supremă a travaliului scriptural. Cu menţiunea că, pentru Angela Marinescu, insolitarea limbajului se integrează în scenariul unei retorici întemeiate pe şocarea instanţei lectoriale, violentată în permanenţă cu ajutorul unor cuvinte ce aparţin zonelor paroxisticului, posedând duritatea obiectelor contondente. (Şi poate că nu e inutil de semnalat în acest context că – dacă e să dăm crezare criticii arhetipale –, în timp ce armele tăioase aparţin regimului viril şi diurn al imaginarului, armele contondente ţin de lumea tenebroasă a inconştientului şi a feminităţii malefice).

Că primele poetizări ale **norei iuga** se trăgeau din mantaua onirismului estetic o spunea destul de tranşant unul dintre cei dintâi comentatori ai autoarei, Miron Radu Paraschivescu, care, în prefaţa volumului *Vina nu ea mea,* descoperea în versurile poetei „o rezonanţă din Rimbaud” şi elementele unei lirici ce se defineşte ca „act de recreaţie a spiritului (…) care nu e acela de odihnă, de repaus, ci de joc, legându-se de activitatea recreativă a imaginaţiei”, de „reîmprospătarea din sine însăşi a energiei ei, prin continua reinventare a sa însăşi”. Recunoaştem în aceste consideraţii principiul faimoasei „fantezii dictatoriale, pe care o teoretiza Hugo Friedrich, dar şi – în spiritul luărilor de cuvânt ale lui Ţepeneag şi Dimov – premisele unei poetici a configuraţiilor care, repudiind tehnica suprarealistă a dicteului, se concretizează în viziuni ce aduc presentimentul unei realităţi metafizice, imposibil de circumscris cu alte mijloace decât cele ale unei intuiţii de tip apofatic. Cu menţiunea ca luxuriantele puneri în scenă ale Norei Iuga vădesc o sensibilitate mai degrabă barocă, încercând să compenseze prin spectacularul feeric sentimentul unei fragilitatea ontologice care generează sarabanda imaginilor, pusă sub semnul dinamismului absolut şi al veşnicelor metamorfoze: „Lângă inimă păstrez şi acum / o floare carbonizată, / ploaia asta torenţiala de aur / ar putea să mă risipească / ca atingerea unei mâini o mumie, / şi nu mă tem. / Fără paşi pe lungile coridoare / dansez peste barierele convenţionale / ale lui azi, ale lui mâine. / Toate inimile devorate voluptuos şi îndelung / de copaci şi de cântece / şi de-o neagră sete de adânc, rămân aici / sub coastele mele mereu şi mereu / gonind spre alt capăt de coridor / îndepărtat şi tainic ca o culisa de cer” *(Drum).*

Acest filon oniric va supravieţui şi în câteva dintre cărţile mai recente ale autoarei. Astfel, puţin comentatul volum *Cântece* marchează revenirea poetei la melopeea naivă, cultivată în cartea de început, deşi în spatele jocului se ascunde o percepţie acută a destrămării, iar ludicul funcţionează aici ca o formă de exorcism. Poemele se vor înscrie, aşadar în sfera absurdului jucăuş, configurându-se în veritabile spectacole de bâlci sau reprezentaţii carnavaleşti, pe al căror parcurs sunt imaginate geneze năstruşnice: „într-un punct era o mare / şi în mare un delfin / iar delfinul mi se pare / era chiar

madame Fantine/ / la spectacolul de gală/ un matroz cu pieptul plin/ a pus peştele în oală/ şi-a mâncat-o pe Fantine/ / zace răsturnat pe plajă/ cuvios şi prea creştin / Cine-i oul fără coajă / e bărbatul lui Fantine" (*Madame Fantine*). În spiritul licenţiozităţii totale a carnavalescului, care a contaminat dicţionarul, cuvintele dispun aici de o concupiscenţă ciudată, care le face să se combine după legile în răspăr ale unei sintaxe absurde, purtate de fluxul melodic (şi totodată erotic) al cântecului de carnaval: „am pierdut un câine roşu / concurent la maraton / niciun câine nu e roşu / dacă n-are şi melon / poate-a fost un câine verde / cu stăpânul anonim / Ce să facă-un câine verde / dacă nu-l chema selim / dar era un câine-albastru / angajat într-un bordel / lasă câinele albastru / c-a fugit cu charles martel / nu e niciun câine ocru / niciun câine violet / niciun câine mare socru / niciun câine capulet / numai câinele cel negru / îmbrăcat într-o livrea / Stă şi-mi face semn cu ochiul / dintr-o ceaşcă de cafea" (*mondo cane).* Acest limbaj erotizat este însă prin excelenţă unul al seducţiei, iar actantul liric îmbracă, etalând o voluptate paroxistică a măştilor şi a travestiurilor, chipul seducătoarei groteşti, dar pline de graţie care se autoproduce, ca tentaţie, ca femeie-miraj: „milord nu se mai poate concura / ceşcuţa japoneză este spartă / şi-n zaţul ăsta negru de cafea / a apărut un câine rău la poartă / tu crezi că muşchetarii vor veni / cu trei florete mari la butonieră / să-ţi spună că un nou *poete maudit* / s-a spânzurat aseară de-o jartieră". Poeta invocă acum frivolitatea, care ţine, în spiritul ritualului de seducţie, de refuzul profunzimii – apanaj al producţiei masculine –, de anularea distanţei dintre adâncime şi suprafaţă, în graţioase autoportrete, care surprind – acolo unde te-ai aştepta mai puţin – ceva din esenţa „eternului feminin": „vai cu ce bărbat urât / am dansat aseară boleroul / toată noaptea l-am privit şi am tăcut/ şi în zori am incendiat metroul // ce bărbat urât oh ce bărbat / am legat aseară în batistă / şi pe apa morţilor l-am dat / eu dintre frivole cea mai tristă" (*inimă albastră).* Frivolitatea devine astfel, dintr-o asemenea perspectivă, artă a seducţiei, disponibilitate perpetuă pentru acel joc fară început şi feă sfârşit, fără învins şi fară învingător despre care vorbea Jean Baudrillard în *De la seduction*, dar îşi descoperă, de asemenea, partea de umbră şi de tristeţe, e compensaţia spectaculară a precarităţii existenţiale.

Volumul *Autobuzul cu cocoşaţi* (2002) va explora în continuare acelaşi filon, mergând pe linia eposului burlesc, care capătă aspectul unui spectacol de marionete, când grotesc, când graţios şi plin de ingenuitate. Atmosfera e mai degrabă aceea din *Dulcele carnaval*, iar recuzita preia din fantastica textului şi a scriiturii predilecţia pentru manechinele „aproape vii" şi pentru oamenii „însemnaţi" (poate s-ar cuveni să scriem „în-semnaţi"), care sunt, în acelaşi timp, fiinţe şi semne, căpătând ceva din anatomia spectrală a grafemului. Căci „cocoaşa" (adică „semnul") este, în viziunile construite pe

linia absurdului naiv al lui Rousseau Vameşul, semnul unei diformităţi legate de incapacitatea măştilor textuale ale autoarei de a trăi realul ca atare, marcând perpetua lor disponibilitate de a-i infuza experienţei de zi cu zi ceva din policromia caleidoscopică a lumii onirice. În această ordine de idei, Sam, protagonistul „romanului în versuri" pe care ni-l propune poeta, este un fel de Leopold Bloom, mai artist, mai fantast, care „cocoşează" realitatea, o deformează, cu o infatigabilă dispoziţie pentru jocul cu lucrurile şi cu imaginile. Iar viziunea se constituie aici după principiul (teoretizat de onirici) al „configuraţiilor", al aglutinărilor imagistice pe care le putem întâlni încă din volumele de început ale Norei Iuga, în timp ce poemele sunt adeseori autobiografii fabuloase sau devin replica, în registru parodic, a liricii „metafizice": „am ieşit pe dig / să-mi scutur hainele de viaţă / sunt disperat / sunt un cimpanzeu părăsit / n-am veşti de la tine / nu-l găsesc pe elohim / nu ştiu unde l-am pus / în cutia cu scule / n-a rămas / decât un cui ruginit / ce sam sunt şi eu / mi-am lăsat personalitatea / în autobuz pe scaunul de lângă fereastră / ea nu se vede dar se simte / e caldă şi moale / ca o plăcintă cu brânză / voiam să-ţi-o dau / să guşti din ea / să-ţi bucuri cu mine / dinţii şi limba / trei nopţi am tot numărat / nesfârşite sunt oile domnului / aş vrea să vii înapoi / cu rotilele tale / cu carnavalul tău / cu moartea pre moarte călcând / ce practic e prazul ăsta/ durează mai mult decât trandafirul" (*sam îl caută pe elohim).* Această tendinţă de a face din universul cotidian obiectul jocurilor unei fantazări *sans rivage,* al unei licenţiozităţi absolute a imaginaţiei situează din nou lumile Norei Iuga sub semnul carnavalescului care aboleşte norme şi interdicţii, permiţând fuziunea hilară a tuturor regnurilor: „benedict nu vrea să se însoare / îşi duce vitele la râu / le învaţă să cânte / le pune să se dea de trei ori peste cap / şi să se facă zâne / benedict vrea să zboare / până dincolo de cercul polar/ sam trece razant pe alt canal / bruiază imagini face paraziţi / dar nu intervine nimeni / pentru că sâmbăta şi duminica / toţi îşi lasă reacţiile sub pat / ca pe o pereche de ghete / şi explorează ţinuturi necunoscute / pasămite n-au mame au drumuri / care se varsă acolo jos / în cristelniţă şi plâng pe-nfundate" (*sam trece razant pe alt canal).*

Dincolo însă de această dispoziţie de a oniriza şi de a gusta pe deplin bucuria jocului cu lucrurile şi semnele, există însă în poezia Norei Iuga şi o zonă gravă, situată în imediata vecinătate a tragicului, pe care autoarea a transpus-o în poeme confesive de o autenticitate extremă şi într-o fenomenologie a durerii despre care încep să vorbească textele din *Captivitatea cercului.* E vorba acum despre traume ale feminităţii, despre accese de revoltă împotriva unei lumi falocratice, aşa încât condiţia feminină va fi percepută ca un „păcat originar", ţine de un soi de „imperfecţiune primordială", constituie un dat ontologic resimţit aproape ca o damnare: „dar care femeie n-a visat niciodată un infractor / Sub cămăşi sunt întotdeauna

bani şi medalii. / înţelegi? / Singura limită a vinei / îţi stă în palmă”. Astfel că personajul liric se va autoproiecta într-o fiinţă cu sexul incert, într-o „amazoană”, peste a cărei feminitate genuină se vor suprapune excrescenţele unui patos viril al creaţiei, figurate acestea, prin imaginea burlescă a „ochiului din ceafă” asimilabil „văzului textual” care converteşte lucrurile în semne: „Mi-e milă de degetul meu arătător / ar fi putut deschide câteva sertare. / Dar ochiul din ceafa a crescut / şi subsolul e plin de recruţi. / Dragul meu semen nr. 1 / azi nu te primesc în pat / pentru că plouă / şi vreau să-mi spăl adresa / şi sângele / azvârlit în obraz” (*Dar cu umbrelele).* „Ieşirea din feminitate” izbuteşte însă doar provizoriu şi parţial, căci, resimţindu-şi cu insatisfacţie caracterul de fiinţă mixtă, situată la graniţa genurilor, subiectul liric imaginează acum ritualuri de purificare ce iau înfăţişarea scenelor de mutilare sau de supliciu, care duc însă, în mod poate paradoxal, la formarea „amprentei de sânge”, ce se integrează în procesiunea textuală a „urmelor” şi a „dârelor”; ea se asociază acum cu mănuşa (cu „proteza” ce se substituie organului viu), ceea ce sugerează denaturarea vieţii, neputinţa firescului, o neputinţă care e dată de esenţa însăşi a actului scriptural: „în aerul acesta / mutilat cu animale obosite / eu nu sunt altarul cu gări fumegânde. / aştept o mănuşă, / aştept o mănuşă / să las o amprentă de sânge / pe superbele văi andaluze; / dar limba de taur / îmi spală la noapte arena / şi oficial intră martorii / în paşii mei calzi din ajun” *(Pe furate).* Această lirică a feminităţii agresate, dar şi a trecerii spre textualitate are uneori frisoane thanatice; acum moartea este privită ca o invazie a materiilor dure, iar textele gravitează în jurul unei polarităţi a „tăriei” (asociată extincţiei şi valorilor „virile” ale inteligenţei) şi moliciunii (care evocă ţesutul organic, feminitatea şi viaţa) ce se naşte din obsesia vitalităţii devorate de spirit: „Şi credeam sincer / în ceasul din turn şi-n mătasea porumbului/ şi veneau slugile/ cu anafura sfărâmată / pentru lumina puilor neînţărcaţi / şi invidiam aceste gălbenuşuri / pe două picioare / care ne săturau verile stomacul / cu atâta dragoste de viaţă. // Ceas de prânz, / oase fragile / trecând din oameni în câini / şi-n tandrele dialoguri subterane / iată coliviile se deschid / la toate semnalele seismice / şi preocupaţi de sfintele noastre organe / ne contemplăm începuturile morţii / în dinţi şi în unghii” *(Ceas de prânz).*

—

Povestea acestor marasme ale feminităţii continuă şi în *Opinii despre durere*, unde multe poeme se nasc dintr-o nostalgie a spontaneităţii, poeta transcriind de data aceasta tribulaţiile unei subiectivităţi glacificate, a cărei „istorie” se desfăşoară pe fundalul peisajelor hibernale, bântuite de un „frig cosmic” care se confundă cu materia morţii: „ce iarnă tăcută/ şi ce voluptate singurătatea acestui suflet / – felinarele felinarele – / cu lacrima îngheţată pe stradă / aş vrea să alerg / până la strada cu numele meu / să-i sparg

caldarâmul / şi să dezgrop un copil / pentru că e iarnă / şi copacii ridică-n picioare / atâtea schelete” *felinarele felinarele).* Decorurile citadine care îşi fac acum apariţia în lirica Norei Iuga ţin de o mitologie a oraşului care este „artefact”, aşadar un produs al inteligenţei şi o lume a arhitecturilor neliniştitoare, unde personajul liric trăieşte tensiunile „aşteptării” legate de exploziile feminităţii, de miracolul trecerii de la femeia virtuală, încă „glacificată”, la femeia în carne şi oase: „în cerc ca deţinuţii / înconjuram piatra / urmărită de turnul cu ceas / şi aşteptam să-mi explodeze un deget / la fiecare jumătate de oră / sau să-l întâlnesc pe iuliu cezar lângă spital / atâta nevoie era de o cunună / pentru o fată singură / şi de un tron vacant / la reuniunile duminicale” (*turnul cu ceas)* Această experienţă e dureroasă şi violentă, iar ego-ul nu face acum decât să înregistreze efectele unei cruzimi impersonale, ale unei agresivităţi ce se exercită de nicăieri şi de pretutindeni, transformând existenţa într-o succesiune de „suplicii” tratate în registrul domesticului burlesc: „nesfârşite canonade / cu mingi de biliard / şi opinii despre durere / Omul ştampilat iese pe bicicletă / să-şi înalţe zmeul / un dragon mănâncă rândunica din zbor / nu cunosc altă lecţie de morală / şi-mi învăţ copilul să adune până la zece / se arde mereu câte-un bec / şi mă gândesc la filamentul plăpând / care tremură ca un pui / cu gâtul tăiat” (*altă lecţie de morală).*

Imaginile autoscopice şi reprezentările frecvente ale visceralităţii vor traduce paroxismul corporalităţii, iar eul se percepe în asemenea poeme ca o masă de ţesuturi şi de viscere a căror frisonare este pândită în permanenţă de pericolul glacificării, însemnând însă totodată o „angelizare" a substanţei organice care dobândeşte ceva din limpiditatea plasmelor îngereşti, ca într-un fel de dialectică a spasmului dionisiac şi a serenităţii apolinice: „amurgul regesc al tainei e gloria / când marele taxis / – femeia deschisă / măruntaiele ei de sidef/ şi acel văzduh interior/ ce susura dulce – // porneşte un cal / ce iarbă glumeaţă sub copitele lui / şi-n faţă aripa de ceară se crapă / cineva a văzut mai departe/ un vultur / ieşind din pământ" (*Steeplechase).* Textele Norei Iuga se colaţionează acum într-un teatru al violenţei şi al cruzimii dominat de schema dinamică a tăierii şi sfârtecării, bântuit de prezenţa animalelor devoratoare care se integrează în scenariul vânătorii malefice, pe parcursul căreia eul capătă ipostaza animalului de jertfă, devine „ţapul ispăşitor" al unei lumi de o agresivitate superlativă: „cloroform sau clorofilă / iată cele două parole ale visului / iată tichia celui nevăzut / la împărţirea bucatelor/ / Vrei să vii în această nară de câine? / adulmecarea lui s-a oprit/ şi ai putea să adormi / într-o vicleană retragere / dar trebuie să pândeşti / trebuie să ştii când se naşte mirosul într-o apropiată carne / sau în prada unei închipuiri violente" *(Dar trebuie să pândeşti).* Iar în cele din urmă, poemele din *Opinii despre durere* vor sfârşi prin a da expresie aspiraţiei spre repaos, spre somnul cărnii, al umorilor organice şi globulelor, conceput ca un remediu al visceralităţii în suferinţă: „Lăsaţi-mă să dorm / învelită în acest suflet nemişcător / afară mâinile voastre / impulsionează mingi de biliard / şi pocnete surde lovesc / în tâmplele mele / cineva mi-a strecurat desigur / un ceas pe sub piele / şi toate fluxurile acestui trup / sunt măsurate egal / un imens oraş îşi continuă / zilele de muncă în mine / şi afară din nou mâinile voastre / impulsionând mingi de biliard / albe şi roşii globule mici pocnete surde / într-o respingere leneşă / şi dureroasă / lăsaţi-mă" (*mingi de biliard).*

Corpul a devenit un ceasornic viu, aşadar un mecanism distructiv, astfel încât tema timpului va dobândi, începând din acest moment, o pondere importantă în volumele Norei Iuga. Astfel, o bună parte din volumul *Inima ca un pumn de boxeur* aduce sugestia unui dublu timp, fiecare cu ritmul său propriu; autoarea îi opune acum timpului „lent" – nostalgic şi grav – al memoriei, ce se desfăşoară cu solemnitatea unei muzici crepusculare, prezentul trăirii, a cărui mişcare e crispată şi sacadată, textul născându-se tocmai din această „diferenţă de ritm" – marcă a unei subiectivităţi „dezacordate": „se poate începe somptuos şi departe/ / corintul cartagina albele cetăţi cretane / mama mea în chimonoul verde / tata în faţa catedralei // se poate începe nostalgic şi grav / Câţi cireşi acolo lângă turnuri şi-n umbra tihnită cât aur // se poate începe dar nu mai e vremea / să-ţi scoţi pieptul alb la

lumină / pe străzile fără iarbă / creşte o lume critică / mai bine în neştire să mergi / cu capul în pânze de heliu / ca un guşter viclean piciorul din spate / împinge trecutul în faţa prezentului". Pluralitatea timpurilor interioare va provoca o dispersie a personajului liric, care percepe „concertul" discordant al eurilor sale posibile ca pe o pantomimă „mişcată" de fluxurile divergente ale stărilor de conştiinţă: „Ce v-a făcut paltonul meu mov // cineva pândeşte mic şi tuciuriu / cu ochiul de viezure / cineva taie burta fotoliului / cineva mestecă / cineva îşi suspectează speranţa / (…) toţi au ieşit în stradă/ toţi au minţit / toţi au locuit în mine / şi când mă pipăi îi simt laolaltă / într-o imensă sală de aşteptare". Există aici o ruptură între timpul lumii şi timpul înscripţionării, marcată cromatic de contrastul dintre albul inocent al adeziunii la real şi albastrul „sinistru", legat de magia cernelii şi trecerea în scripturalitate, consemnată în poeme ale „pândei" sau ale „aşteptării", care configurează *decorum*-ul unui anotimp declinant şi intonează cântecul disoluţiei în putrid: „Maniana maniana / o dimineaţă cu pânză în port / şi ei pândind / încă un fluture alb să se arate / dar barbarul sânge al sepiei / pe rochia albastră a ars toată seara / am văzut lângă mine un tânăr din elsinor / şi ochii unui mânz putrezind".

Din aceleaşi obsesii se nutreşte şi volumul *Dactilografa de noapte* care mărturiseşte despre vicisitudinile unei voci lirice confruntate cu feţele ostile ale timpului, ale cărei ipostaze predilecte sunt doamna „bătrână" sau „îndoliată". Femeia lipsită de sex-appeal ori scriptorul nocturn şi insomniac. O accentuată obsesie a târziului stăpâneşte peste poemele din volum, unde lumea poartă semnele descompunerii sau ale căderii în derizoriu, iar moartea se strecoară insidios în fibra vitală, aducând cu sine disoluţia simţurilor asociată cu sentimentul confuziei dintre regnuri şi cu regresiunea la starea de haos, pe care o evocă proliferarea menajeriilor teratologice şi a fiinţelor hibride, cum ar fi „vulturul cu picioare de capră". Într-o tentativă de exorcism, tentativă în care regăsim gustul pentru spectacolul cu valenţe compensatorii şi terapeutice ale unui spirit eminamente baroc, pătruns de conştiinţa propriei sale fragilităţi, experienţa thanatică dobândeşte aspectul „călătoriei către Cythera" şi e orchestrată prin arabescuri imagistice care apelează pe rând la resursele burlescului şi ale graţiosului rococo: „vai, a murit nervul tău eleonora/ frivolul nerv/ care-ţi şedea atât de bine/ şi tu inconştiento încă speri / pentru că mâine se sfârşeşte anul / şi vin colindătorii / vine camionul verde/ ne îmbarcăm pentru cythera eleonora / călărim un vultur cu picioare de capră / călărim un muson necunoscut / care taie oceanul în două" (*superba călătorie cu dona angelicata).* Schema în jurul căreia se cristalizează acum imaginile Norei Iuga va fi acum tot mai mult una a eufemizării, căderea convertindu-se într-o alunecare sau coborâre încetinită, moartea – într-o extincţie *au ralenti*: „sunt spaţii comprimate în hărţi / sunt case mari cu

ferestre rău prevestitoare ca nişte măşti / sunt patefoane vechi cu pâlnii care înghit kilometri de tăcere / şi-ncep să desluşesc arcuşele acelea tăind calea / micului ratat care se zbate / să moară au ralenti" (*au ralenti).* Eufemizarea imaginilor de cădere se va asocia însă cu sentimentul vidării tuturor lucrurilor, între secvenţele realului se cască la tot pasul goluri, hiatusuri în care lumea este pe punctul de a se prăbuşi, astfel încât orice tentativă a personajului liric de a exorciza timpul ostil rămâne, în cea mai mare parte, ratată, căci feţele devastatoare ale temporalităţii se insinuează pretutindeni în ţesătura poemului, aducând sugestia precipitării într-un abis fară fund: „abia mai târziu am aflat / că se poate minţi din lipsă de întâmplări / mă gândesc la bătrânii domni care merg încet / şi nu ajung niciodată / la umbrele lor tremurătoare / ca perdelele în ceainărie / mă gândesc la întâlnirile pierdute / şi înlocuite cum te-ai trezi / într-o veneţie scufundată / şi ai vedea magii venind din răsărit / şi după aceea / suspendarea dreptului la vorbitor / când iese la lumină lumea paralelă/ cea în care nu se ascultă/ şi nu se bate din palme" (*lumea în loc de lume).*

Interesând textualismul în măsura în care transcrie trecerea de la „chimia sângelui" la „chimia cernelii", în interiorul unei viziuni ce vehiculează cu mitologia şi fantastica textului, „jurnalul de bucătărie" din *Piaţa cerului,* pendulând între poem şi pagina confesivă, oferă totodată un bun exemplu de „cvasiliteratură", chiar dacă formula e abordată încă aici cu o anumită timiditate. Cu adevărat esenţial rămâne faptul că o asemenea formulă nu constituie rezultatul unei opţiuni strict estetice, ci rezultă cu necesitate din tribulaţiile unei feminităţi problematice, plasată, ea însăşi, sub semnul lui „ca şi cum" şi anticipând, aşadar, lirica extrauterinităţii. Căci protagonista „jurnalului de bucătărie" este un soi de domnişoară Cvasi (purtătoarea unei feminităţi contaminate de antinatura textului şi deturnate de la finalităţile sale fireşti), care face din arta înscripţionării o arta a seducţiei. S-ar putea spune – în această ordine de idei – că distincţia operata de Baudrillard între „feminitatea produsă" şi „feminitatea sedusă" corespunde, cel puţin sub anumite aspecte, celor doua arhetipuri feminine la care se referea pe larg Julius Evola în *Metafizica sexului.* „în ceea ce priveşte principiul feminin – apreciază gânditorul italian –, marea varietate a imaginilor sau epifaniilor sale poate fi ordonată sub semnul a două tipuri fundamentale, pe care le putem numi tipul afroditic şi tipul demetric şi care ni se înfăţişează ca arhetipurile iubitei şi mamei umane. Ele corespund potenţei divinului, *ousia, hyle* sau *shakti,* sub aspectele lor de forţă în stare pură şi de forţă care, de la eternul masculin, a primit o formă şi a devenit viaţa ce hrăneşte o formă." UÎ Tipul demetric ar reprezenta aşadar feminitatea „naturală", a cărei funcţie e eminamente procreativă, femeia în ipostaza ei de natură, în timp ce afroditicul reprezintă femininul ieşit de sub determinismul legilor naturale, în care îşi

găseşte expresia natura „răvăşitoare, extatică şi abisală” a sexului’14. Nu e mai puţin adevărat însă că aceste arhetipuri constituie, pe de altă parte, actualizări fatalmente reducţioniste, unilaterale, ale principiului feminin care, în esenţa lui, rămâne unic şi indisolubil, astfel încât, în fiecare dintre cele doua ipostaze menţionate, femininul se manifestă ca o cvasitate, e pătruns de conştiinţa propriei sale unilateralităţi, a propriei sale incompletitudini şi are nostalgia ipostazei sale complementare. Aşa se întâmplă şi în poemele din *Piaţa cerului,* în care feminitatea scripturală (afroditică) a actantului liric e resimţită ca o reducţie, ca o „mutilare”, conducând la invocarea femeii-natură, într-o tentativă de evaziune, prin magia cuvântului, de sub regimul lui „ca şi cum”. Este vorba aici despre o criză de identitate, despre o incertitudine care planează asupra propriei feminităţi ce stă sub semnul unei „extrauterinităţi” angoasante, pe care personajul liric refuză să şi-o asume în totalitate (aşa cum vor face poetele ultimei promoţii la care „extrauterinitatea” devine element de program).

Experimentul cvasiliteraturii este dus până la ultimele lui consecinţe de Nora Iuga în *Lebăda cu două intrări,* carte neobişnuită, situată undeva la jumătatea drumului dintre jurnal, poem suprarealist şi roman al „fluxului de conştiinţa”, născută din aceeaşi aspiraţie a autoarei de a se rosti în totalitate, de a anula golul de timp dintre trăire şi scrierea ei, dintre femeia „de carne” şi cea „de hârtie”. Cu siguranţă că, până la Nora Iuga, nimeni nu a avut (cel puţin în context romanesc) curajul de a vorbi cu atâta francheţe despre spasmurile erotice ale vârstei septuagenare, de a scormoni cu atâta cruzime în profunzimea ţesutului feminin atins de stigmatele timpului, dar care nu şi-a pierdut capacitatea să frisoneze erotic. Iar *Lebăda cu doua intrări* reprezintă, într-o literatura unde „dramele sexualităţii” au fost insuficient sau superficial explorate, fără doar şi poate, un unicat, e o „apocalipsă” a feminităţii crepusculare ce ne propune imaginea absolut insolită a unei îndrăgostite de şaptezeci de ani, care îşi scrutează cu luciditate adâncimile viscerale unde continua să pulseze mecanismul dorinţei. Dacă în *Sexagenara şi tânărul*, vocea încărcată de erotism a „Şeherezadei” intra în dialog cu privirea „verde” a bărbatului subjugat în cele din urmă de „femeia eternă”, de data aceasta, rostirea Norei Iuga e una monologică, se desfăşoară în faţa unei oglinzi opacizate („el”), în absenţa deconcertantă a partenerului a cărui tăcere devine supliciu. Timpului *au ralenti* din „jurnalul berlinez” i se substituie acum timpul „colcăitor”, în care trecutul şi prezentul se amestecă permanent, iar viitorul se insinuează sub forma anxietăţii thanatice. Scriitura, la rândul ei, se modifică, scrierii „încetinite” din *Fasanenstrasse* îi ia locul o scriere penetrantă, de o velocitate extremă, care încearcă să surprindă, concomitent, cu acuitatea unei tomografii, tensiunile gândului şi spasmurile cărnii „în criză”. Ea este (cum ar spune Adela Greceanu) „scriere detot”, care implică angajamentul maxim al

scriptorului, se metamorfozează în „act fiziologic”, se încarcă de hormoni şi încearcă să compenseze, prin „acceleraţiile” sale, declinul plasmei organice. Aşa se face că textul Norei Iuga ia forma unui dicteu spulberat în secvenţe despărţite de spaţii albe, e un experiment extrem de temerar care violentează în mod voit orizontul de aşteptare al cititorului şi se naşte din sentimentul singurătăţii. Singurătatea absolută a unei fiinţe „dezagregate” şi condamnate, beckettian, să vorbească în absenţa oricărui interlocutor, concretizată în modulaţiile unei voci solitare, pentru care nici măcar cititorul nu poate constitui un. Partener” în sensul obişnuit al cuvântului. Scrisul devine acum (în concordanţă cu reveriile suicidale ale eului narant) act sinucigaş, singurătatea şi disperarea îşi găsesc o descărcare cathartică în „sinuciderea pe hârtie”, care presupune tocmai asumarea „lipsei de comunicare” cu cititorul.

Poezia de limbaj

şerban foarţă

În direcţia poeziei de limbaj vor merge experimentele lui **şerban foarţă,** căci, după ce au explorat (odată cu onirismul estetic) ultimele limite ale experienţei, poeţii experimentalişti ai anilor ’70 vor sonda limitele limbajului şi ale comunicării, punând accentul pe dimensiunea metapoetică a discursului şi mizând adesea pe jocul intertextual al „rescrierii”. În această ordine de idei, Şerban Foarţă s-a ilustrat, încă din primele sale volume de versuri, ca un virtuoz al acrobaţiilor lingvistice, lansat în căutarea cuvântului „imposibil”, care constituie un fel de alteritate absolută a limbii comune, o „limbă de rouă”, cu ajutorul căreia sunt proiectate „miraje” sau luxuriante „focuri de artificii”, ce fascinează prin policromie, dar şi prin inconsistenţă: „mai lasă-ne-n răstimpul roz, / să mai jucăm puţin pe funie! / Sulemenit cu chinoroz, / aşteaptă de prin luna iunie, / la curtea noastră un matroz; // uite-l acolo, în tangaj, / pe cea mai deşirată scară, / cu tot: cu arme şi bagaj… / să nu ni-l faceţi de ocară, / căci ne-a dat inima în gaj, // cum stă, de şase luni, aşa, / nepăsător că-l plooninge. / ca un tulumbagibaşa, / pe scara care stă pe-o minge, / pe mingea care stă pe-o şa” *(Preambul).* Ca şi la Leonid Dimov, aceste viziuni funcţionează după principiul caleidoscopului, se alcătuiesc şi dezalcătuiesc parcă la nesfârşit, iar mişcarea lor ajunge să se confunde cu „respiraţia textuală” a unui „fictor” care îşi proiectează, în spectacolul evanescenţei universale, conştiinţa propriei sale precarităţi ontologice. În consecinţă, poetul va construi universuri „compensatorii”, lumi paradisiace, în care, reinventate cu ajutorul limbajului, lucrurile dobândesc candori şi prospeţimi insolite: „Am un tunel / şi două mingi, / şi un flanel / cu trei

flamingi; // dau pe cinci bani / patru lei buni, / am şase ani / şi şapte luni; // am opt culori / şi nouă peşti / versicolori, – / le spun poveşti // cu un tunel / şi două mingi, / şi un flanel / cu trei flamingi" *(Catagrafie).* Ipostaza predilectă a actantului liric este acum aceea a acrobatului sau a jongleurului, iar cuvântul devine obiectul unui joc cosmogonic, nu inocent în totalitate, ce se desfăşoară mereu „la limită", întemeindu-se pe distorsiuni şi pe detururi ale limbajului, care dispune, pentru a recrea lumea, de o infinită capacitate de metamorfoză: „Aceste bile nu sunt de biliard. / aceste farfurii, de demâncare; / ele pot fi planete care ard / la un milion de ani, la un miliard / de ani-lumină, netede şi clare. // Le joacă-n aer, grav şi elegant, / un vechi jongler, într-un picior pe-o tobă, / pe o spinare gri de elefant. / mereu: înspre apus, dinspre levant, / într-o mişcare lent-heliotropă. // Jonglerii-nnebunesc de obicei, / în finele carierei lor subtile, / nemaiînţelegând, atunci, nici ei / de ce-au dat curs, aşijderi unor zei, / atâtor lumi de farfurii şi bile. // Eppur şi muove, domnule jongler…" (*Cosmojonglerie*). Jocurile de cuvinte, parcă din ce în ce mai îndrăzneţe şi mai ingenioase, marchează trecerea de la configuraţiile de imagini (cu care operau oniricii, dar şi poeţii obiectelor) la aglutinările insolite de semne şi de la „dicteul vizionar" la „dicteul textual" care dinamitează graniţele dintre semnificat şi semnificam, astfel încât limbajul se emancipează în totalitate de teroarea sensului transcendent semnului, devenind propriul sau referent: „Domnişoare cine cântă / la Lausanne Los Angeles? / – Domnii şoareci ne încântă / 'n cor como los angeles. // (Domnişorii cei în vogă / băutori de pipermint / domnişoarele-i invocă / domnii şoricei le mint.)/ / Domnişoare cinquantine / din Ros Angele Nev York / domnii şoareci în cantine / cânta? Sau motanii torc? // – Domnii şoareci (ca în tine / iambii cei cu lacrimi storc) // Domnişoare domnişoare / domnişoare cine m-a / pus sa vorovesc de şoareci / când voi vre (a) ţi la cinema?!" (*Ostinato*). Din acest moment, lirica lui Şerban Foarţă devine în mod evident textualizantă, odată cu transformarea paradisurilor infantile în paradisuri livreşti, în Arcadii ale textului, unde e depozitată memoria Scriptotecii universale: „Am rămas ca o troiţă în mijlocul unei trivii. / După tine mă tot uit. / Iezi aleargă după fluturi, capre scutura olivii, / chipu-Arcadiei ferice nu e chip să-l uiţi, să-l uit. // Acolo, un râu de lapte între două vârste cură, / cu-ale cărui spumegate valuri, cum Leandru, lupt… / Ci mai ţii aceeaşi roşie floare de-oleandru-n gură? / Măduva acelui flaut, noi, demult, o vom fi supt" (*Sub tegminefagi* /). Poetul începe să vehiculeze acum cu figurile textului şi ale textualizării, evocă privirea „extaziată", care ţine de capacitatea „ochiului textual" de a percepe „irealitatea" sau ritualul decapitării, „moartea violentă" prin care se face trecerea din lumea obiectelor în cea a semnelor scrise: „parastisind Tăierea-capului-lu-Mihaiu/ eu nu aveam a zice decât o vorbă: «Hai!» / da'o ziceam cu ditai ritoricescul pathos/ sub gluga-mi ca a unui monah (nu de la Athos) /

ziceam ieşeam şi iarăşi intram: cu (pe-o tipsie) / un cap ce nu ştiusem că-i de la aftopsie / i tak al eforiei spitaliceşti…" (*Şapte privelişti levantine).* În timp ce fântâna (care trimite cu gândul spre „potopurile" rimbaldiene, ce regenerează periodic universul) sau „jocurile de apă" devin figurări ale producţiei textuale, după cum „moneda cosmopolită" (invocată în acelaşi context) sugerează „geno-textul", materialul extras din depozitele Scriptotecii Universale asupra căruia se exercită operaţiunile de permutaţie şi combinare ce dau naştere semnificantului textual, al cărui punct de pornire nu mai poate să fie decât literatura: „Fântânile prin pieţuri ţâşneau mai mult în scârbă / şi în cădere apa miros avea de cârpă/ iar în suire foşnet de şiş printr-o tafta / intrată-n putrejune (pe care o pafta: / un ieftin pus acolo detaliu fără poftă / o mai ţineau băţoasă: ca pe un prun o proptă) / cât spatele-ntorceai-i-l ceşmeul sta din curs / Ci noi (pe buza apei) dădeam cu bani în apă / cu firfirici mărunte cu galbeni cât o pleoapă / de lânced bey cu taleri piaştri guldeni ruble / în cari păleau kesarii şi pajurile duble / cu sunători ce (funcţie de titru şi de oră) / aveau să-şi schimbe timbrul şi ponderea sonoră". În asemenea poeme, sarabanda personajelor textuale este prezentă sub forma procesiunilor thanatice şi a cailor mortuari, a cavalcadelor apocaliptice, evocând caracterul „(auto) distructiv" al actului scriptural, denunţat ca producţie evanescentă de fantomatic: „Când slobozi de acestea; comedii melodrame / printre matroane ample patroane şi patroni/ noi ne scurgeam la vale; cuprinşi într-alte trame/ pre caii-aceşti (pe care-i aveam de la latroni / ce izbuteau să facă din pagi roibi şi pagi roibii / cu farmece cu farbe din rădăcina roibei / din galbene şofranuri din gâlme de ristic) / pre ei: ce tagma noastră equestre mistique) / nesuferindu-i făr' de valtrapi cu (pentru ochi) / despicături pomponuri şi panglici de deochi / ca alămâii… umbra (nici noi) a vr'unui blam / pre cai mascaţi în vânat lila turchez umblam". Oglinzile de apă şi „înecurile" sunt, la rândul lor, în legătură cu imersiunea lucrurilor şi a scriptorului, el însuşi, în substanţa „ofelizată" a textului care „invită" la moarte, ca în poemul *Remember:* „Berlinul cu berline şi cu druidici arbori/ îşi are înecaţii (mulţi) în Landwehrkanal/ (pe care Noaptea-i coase-n linţoliu alb de aburi): / e între-aceştia unul pătruns de orb pumnal // e între-aceştia unul mult prea suav la fire / şi palid cum e floarea de pivniţă şi gang / pe lungile-i falange străfulgera safire / de Ceylan ca ochii statuilor de rang". Experienţa „morţii în text" se face prezentă şi în *Aventurile luiA.G. Pym,* unde corabia se înscrie în categoria „vehiculelor textuale" ce operează trecerea din realitate în scripturalitate, în timp ce marea reprezintă o figurare a textului ca „productivitate", în veşnica lui alcătuire şi realcătuire. Întregul poem se constituie astfel într-o alegorie a actului textual, care culminează prin „încastrarea" scriptorului în bidimensionalitatea filei înscripţionate: „Plutim (ce oră palidă şi fluă!) / spre sorbu-n care apele afluă / ca la Mercator (în Atlas) pe vremuri. / Tekeli-li! De

ce mă mai cutremuri? / Cât ziua-ne nu are să mai scadă / absoarbe-ne mai repede Cascadă! / Ci vie Omu-n Giulgi: cu mult mai naltul / ca dintre pământeni oricare altul! // (Icoana ce avem de Sine-i fluă / dar cât de albă căpitane Pym / ne-faţa ei ce face superfluă / această coală'n care ne topim!)". Fluturele, asemenea evantaliilor mallarmeene, reprezintă aici imaginea, în registru candid, a cărţii şi se asociază cu evocarea obiectelor înscripţionate (timbre şi coliţe), textualizarea dobândind acum dimensiunile actului gratuit, ale jocului „superflu" care generează mici peisaje paradisiace: „E prea-destul să ai în palmă / atât: un fluture, un fulg / spre-a se porni o mult prea calmă / ninsoare caldă peste vulg / într-un foburg ivit din somnul / vr'unui fidel vr'unui adept / uimindu-se (şi ei) că Domnu-i / un domn pe-a cărui dreaptă drept / a stat şi neted (ca un timbru / poştal) un fluture un fiu / (o coliţă cu cap-de-zimbru) / de tot niznai şi superflu" (*Şapte variaţiuni pe o temă*y? w). Textul, în mişcarea lui autoreferenţială, capătă acum aspectul muzeului optic, populat de lupe şi caleidoscopuri, emblemele ochiului „disfuncţional", care textualizează lumea şi literatura, în timp ce „mulţimile furnicătoare", „roiurile" pe care le generează vederea „textualizantă" sunt metafore ale semnului grafic: „Sub lupă / sub geam: când înşine (demult)/ vom fi dormind somn alb de pupă/ de fluture, -n zaimf (ca'n rochii / cu trenă flenduroşii peşti / din mult mai calde mări) cu ochii / numai vedenii arăpeşti / (din care altele de-a valma / decurg): un caleidoscop / mi-i ochiul – precât umplu-mi palma / naive roiuri fară scop / (din care altele 'n de-o valmă / nasc) un lepidopteroscop / mi-i ochiul – cat mi-afluă-n palmă / naive roiuri fără scop / (din care…". Ulterior, în poemele lui mai recente, Şerban Foarţă va ridica acest joc al autospecularizării semnificantului la cote foarte abstracte, reducându-l, odată cu dispariţia imaginilor prin care textul care se autofigurează în actul propriei sale constituiri, la un ansamblu de „operaţii pure", la „acţiunea textuală" care face inteligibilă (prin ea însăşi) tendinţa spre autoreflectorizare ca marcă esenţială a produsului scriptural. Se trece astfel de la o poezie „vizionară", cu imagini de o somptuoasă, barochistă luxurianţă, la o lirică „de limbaj" în sensul cel mai strict al cuvântului: lirica „holorimelor", a „ligamentărilor" şi a „diseminărilor", care au caracterul unor „metode de laborator", reprezintă „acţiuni" ce actualizează „valenţele" virtuale ale cuvintelor, antrenându-le în combinaţiile cele mai insolite, descoperind între ele „afinităţi elective" pline de stranietate, în timp ce actul poetic e tot mai mult un număr sublim de scamatorie lexicală care fascinează. Uluieşte, stupefiază: „Cu luare-aminte (pe când, seara, / iatacele, -n eşarfe, -ncep; / ea tace leneş; arfe-ncep; / culoarea minte) (pe când seara // alb astru, -n cearcăn vânat, ori / mărgea-n privirea aprinde), / mărgean, privirea mea, a prinde, / albastru, neearcă, -n vânători" (*Şase spre şapte holorime).* Punctul terminus al unei asemenea aventuri, care vizează ultimele limite ale limbajului şi ale semnificării, nu poate fi decât

„limba posibilă”, „matricea absolută” care conţine virtualitatea tuturor sunetelor, cuvintelor şi discursurilor, „pătratul alb pe fond alb”**: „a-ast asu-bla ble-che / chi-dob doc-**

ez f-gar/ gas-gz h-hz i-kas/ kat-kz l-mah mai-mud / mue-ost osu-por pos-/ rob roc-schq schra-/ spu spy-tot tou-wam / wan-zz

erganzungsband” *(Der Grosse Brockhaus).* Iar prin experimentele lui de limbaj, care merg uneori până la „furia demolatoare” a avangardei istorice, poetul inaugurează în poezia românească postbelică o direcţie fertilă, pe care vor merge câţiva dintre reprezentanţii de marcă ai promoţiilor următoare, de la Ion Stratan şi Ioan Flora la Lucian Vasilescu sau Răzvan Ţupa.

Textualiştii

marin mincu

Încă din primele sale volume de versuri, (care, la prima vedere, dar doar la prima vedere, se înscriu între fruntariile neoexpresionismului de la sfârşitul anilor ’6o) **marin mincu** se angaja într-o aventură experimentalistă, ce vizează ultimele limite ale limbajului şi comunicării, situându-se (aşa cum îi place să spună teoreticianului Mincu) sub semnul agonicului şi agonalului. Recursul la mit, caracteristic literaturii neoexpresioniste, capătă astfel în lirica lui Marin Mincu dimensiunile unei geste lingvistice care se desfăşoară între o interioritate şi o exterioritate a limbajului; în consecinţă, multe dintre poemele cuprinse în volumul *Calea robilor* sunt „rescrieri” ale cântecului funerar tradiţional, întemeiate pe mitul Marii Călătorii, dar acest mit capătă aici nişte conotaţii radical schimbate, căci el se relaţionează cu o aventură care nu mai este doar existenţială, ci vizează limbajul însuşi, divizat între un spaţiu intern şi un spaţiu extern. Iar catabaza transpune la nivelul semnificării transgresarea limitei dintre „aici” şi „acolo”, constituindu-se într-un demers semiotic pe al cărui parcurs limbajul ia act de propria lui alteritate, coborând într-un infern al semnelor care reprezintă „exterioritatea” vorbirii mundane, consfinţită prin uzaj şi fundamentată pe convenţii care mortifică semnul ex-sanguinându-l de întregul său potenţial de vitalitate. În felul acesta, Marea Călătorie devine o ieşire din cod, care experiază toate posibilităţile semantice ale lexicului, regresează spre stările lui de-cosmicizate, explorând acele zone liminare unde acesta se manifestă ca o emisiune de „virtualităţi semantice”, de „materii” susceptibile să-i servească de suport actului de semnificare într-un spaţiu al „vocilor virtuale” şi al unor rostiri date doar ca simple „posibile”, iar această „limbă posibilă” pe care o revelează aventura în spaţiul extern al

limbajului este poezia însăşi, chemată să instaureze „lumi virtuale”, forme infinite de existenţă.

H

J

Recursul la mit le conferă acum poemelor o structură narativă ce se relaţionează cu modelarea verticalizantă a spaţiului, urmând constructul lumilor suprapuse despre care vorbea Marin Mincu în studiile sale italiene despre basmul românesc tradiţional şi, în virtutea unui principiu al „echilibrării energiilor”, implicat în simbolul cumpenei (esenţial în lirica de început a scriitorului), drumului descendent despre care vorbeam îi va fi contrapusă acum ascensiunea, însemnând revenirea în „inferioritatea” rostirii, regăsirea spaţiului securizam al codului, întemeiat pe conservarea convenţiilor retorice. Dar spre deosebire de scenariul iniţiatic al basmului, implicând o plecare şi o întoarcere, exodul din infernul semnelor se converteşte într-o ascensiune perpetuă şi extenuantă, care nu-şi poate atinge niciodată ţinta, deoarece contactul cu energiile iraţionale ce acţionează în spaţiul exterior al vorbirii îl fac pe eroul unei asemenea aventuri semiotice să piardă uzul natural al cuvintelor, rămânând captiv pentru totdeauna într-un univers carceral unde sunt prezente reprezentările scrierii / grafemului: fiinţele serpentine sau vermiculare. Tăcerea care domneşte aici este tăcerea „vorbitoare” a semnului scris, în care se află acumulate tensiunile dintre semnificat şi semnificam, în timp ce arhitectura acestui spaţiu este aceea a mormântului uriaş, a mausoleului, din moment ce fiecare carte nu este decât o necropolă: „Peste loc peste ochi peste urechi / se dărâmă în bulgări tăcerea / zuruind ca ţărâna-n faraonic / mormânt niciun gând niciun gest / nu mai toarnă o sevă în ierburi / amăruie puterea picură-n praf / pârjolite râme scoici şerpi şi / oase rătăcite de Ceilalţi de demult / navigând ca şi noi în deşert” *(Exod).* Finalul poemului marcând drama creatorului de limbaj, care, în tentativa lui disperată de a da un sens mai curat „cuvintelor tribului”, trăieşte o aventură halucinantă, călătorind în afara codurilor retorice şi fiind pervertit de vacarmul limbajelor posibile din care se ţese partitura evanescentă a textului, iar contactul cu „infernul semnelor” va genera o sfâşietoare nostalgie a naturaleţii: „tu zeiţă iertătoareo dă-ne vraja moştenită a întrupatului / blestem vrajba noastră fără / seamăn uit-o seacă golul / fără capăt al orgoliului / divin umble plăsmuirea / noastră cu duhoare şi venin / sparge clipa nefiinţei sterpe” *(Exod).*

Citite retroactiv, asemenea poeme îşi dezvăluie, dincolo de recuzita care aminteşte încă poate prea stăruitor de imaginarul liricii „metafizice” a anilor ’60, dimensiunea experimentalistă, propunând o viziune „cu bătaie lungă”

asupra limbajului şi a coliziunii cu limitele acestuia, de vreme se mai face simţită, sub o formă sau alta, şi la exponenţii ultimei promoţii poetice, fie că e vorba de semiozele viscerale ale lui Adrian Urmanov sau de „corpurile de cuvinte” ale Răzvan Ţupa. Noutatea poeziei pe care o propunea Marin Mincu va deveni însă evidentă pentru toate vocile criticii de întâmpinare pe măsură ce, în paralel cu elaborarea unei teorii coerente despre text şi textualizare, autorul se detaşează tot mai mult de poncifele neomordenismului, fiind omologat, cu mai multă sau mai puţină îndreptăţire, drept „poet textualist”, iar sentimentul captivităţii în zonele cele mai puţin defrişate ale limbajului sfârşeşte prin a crea conştiinţa unei noi subordonări, pe care, pornind de la o sugestie a lui Simone Weil, am numit-o *obsesie textuală.* Gânditoarea franceză considera că a trăi obsesivul înseamnă a suferi o necesitate atât de înrobitoare încât „să nu lase puncte de întrerupere, să ţină la infinit” astfel că „obsesivă este (…) orice subordonare la ilimitat”. Actul textualizării presupune acea „eliberare de cosmic” despre care vorbea unul dintre comentatorii italieni ai autoarei (Alessandro Dai Lago), dar presupune, în acelaşi timp, o servitute încă şi mai înrobitoare, încătuşarea „imaginaţiei textuale” de propriul său ilimitat, dependenţa scriiturii de propria ei ilimitare, în care sunt conţinute toate virtualităţile limbajului. Astfel, scrierea se dovedeşte mai redutabilă, infinit mai greu destructibilă decât realul, aşa că subiectul uman îşi mai descoperă odată precaritatea şi lipsa de libertate în tentativa lui eşuată de a perfora labirintul lumii înscripţionate. Iar sentimentul legat de această „balansare obosită şi autocompătimire dezabuzată a imaginaţiei” – numit de Simone Weil obsesie – se converteşte acum în obsesie textuală. Obsesia este „un sentiment de imposibilitate”, de dezechilibru, cu aplicare la situaţiile când „imaginaţia ce modelează în chip fictiv trecutul, viitorul şi lucrurile îndepărtate nu reuşeşte să umple golurile”, la „oscilaţiile interioare între refuz şi acceptare”, e o mişcare a sufletului fără obiect, după care urmează „secătuirea şi moartea anumitor părţi ale sufletului”. Starea obsesivă născută din sentimentul subordonării la determinismul spaţiului scriptural, încă şi mai rigid decât cel al lumii reale, care face din emitentul de scriitură prizonierul propriului său text şi al Textului în general, o vom numi obsesie textuală. Ea presupune o stare de servitute absolută şi se asociază adeseori cu figurile imaginarului demonic despre care vorbea Northrop Frye şi care fac transparentă dependenţa totală a subiectului uman de o instanţă exterioară. Ele conturează – aşa cum arăta criticul canadian – o lume a coşmarului şi a ţapului ispăşitor, unde fiinţa omenească se află sub tutela unei divinităţi necruţătoare. Aici, „maşinăria sorţii” e pusă în mişcare de un grup de zei, îndepărtaţi şi nevăzuţi, a căror libertate şi plăcere sunt ironice, deoarece exclud omul, înjosindu-l şi oprimându-l. La nivelul egoului textual, în asociaţie cu imaginarul demonic, obsesia textuală generează *pharmakos*-ul, „animalul

de sacrificiu care trebuie ucis pentru a fi consolidate mecanismele nemiloase ale puterii". Traduse în limbajul fantasticii textuale, imaginile „demonice" se metamorfozează în reprezentări ale instanţei ce guvernează actul textualizării, iar *pharmakos*-ul ajunge să se confunde cu imaginea scriptorului dezabuzat, captiv (o captivitate ce exclude orice tentativă de evaziune) în reţelele propriului său produs textual

Imaginea acestui scrib „captiv" sau „neputincios", devorat de propria lui grafie, se face simţită şi în poezia lui Marin Mincu, mai ales odată cu volumul *Proba de gimnastică,* unde emitentul de scriitură dobândeşte faciesul bufonului scriptural, iar producerea textului devine o pantomimă burlescă: „Din nou ordin la baionetă ne repezim împungem / pluton atenţie de voie / alarma a încetat / aruncăm harnaşamentul ne dezbrăcăm iese soarele / ce bine să simţi arsura razelor pe piele / mai ales când eşti mort când dulce începi / să te descompui sub acţiunea stahanovistă a viermilor/ mă culc lângă un trup e cald / carnea lui mă respiră tandru / închid ochii nu mai respir / uit unde sunt/ hârtia foşneşte întoarsă" *probă de mobilizare).* Aici, asistăm la multiplicarea caricaturală a personajului textual, semn al demistificării ironice, în timp ce „proba textului" capătă aspectul agonului parodic, pe parcursul căruia se desfaşoară sarabanda ipostazelor degradate ale virilităţii eroice. Avem de-a face cu procesiuni de marionete umanoide, al căror exces de vestimentaţie, provenind din repertoarul belicosului derizoriu şi enunţat sub forma listei enumerative, nu mai disimulează, ci, dimpotrivă, accentuează, în linia spectacularului exhibiţionist, vidul de forţă: „chemaţi deodată la o stare de alarmă-surpriză / ne echipăm într-o clipă cu costume de luptători / catarame epoleţi măşti de gaze pături cauciucate // gamele raniţe corturi avem agheuri carabine / gloanţe cuţite etc.". Parada simulacrelor culminează prin parodierea „morţii violente", indicând trecerea lumii în fantomaticul scriiturii, de vreme ce moartea e o figurare a actului poetic care produce fantasma realităţii, adică ficţiunea. Asimilată astfel unui „ritual de sacrificiu", producţia textuală presupune prezenţa victimei, a *pharmakos*-*i*|*ui,* dar şi a sacrificatorului, care, în *proba de mobilizare*, îmbracă ipostaza monstrului zoomorf, multiplicat, la rândul lui, în jocul de oglinzi pe care îl implică spectacolul textualizării, exacerbându-i-se astfel până la paroxism lipsa de autenticitate, spectralitatea ce-l face izomorf cu materia evanescentă a semnificării: „mărşăluim cu ochii scoşi din orbite / fugim în poante pe un câmp minat / un ordin abstract ne culcăm fulgerător / pe burtă pe spate înainte înapoi / vine asupra noastră inamicul / o să tragem / o turmă de patrupede se apropie-n goană / peste puţin ne va călca în copite". În asociaţie cu emblemele virilităţii degenerate, această ceremonie grotescă de sacrificiu se integrează într-o viziune care nu se mai cantonează exclusiv asupra vacuităţii semnificatului, pe care o revelează trecerea lumii în text (căci „hârtia foşneşte

întoarsă”) şi trimite nu spre reversul scris al realului, ci spre reversul textului însuşi. Astfel încât adevăratul obiect al parodiei este nu scrierea ca atare, ci iluzia autonimicirii care generează actul trasării de „dâre”, utopia „ieşirii din text”, dorinţa de a recupera non-inscripţionabilul primordial. Iar conştiinţa indestructibilităţii spaţiului scris face transparentă necesitatea necruţătoare a textului şi dă naştere obsesiei textuale.

Din acest moment, contestaţia lui Marin Mincu se radicalizează, apropiindu-se tot mai mult, în litera, dacă nu şi în spiritul ei, de autenticismul ultimei promoţii poetice. Acum, cheia de boltă necesară pentru înţelegerea unui demers ilustrat la cotele lui cele mai înalte în ciclul romanesc *Intermezzo* este acela de autenticitate a scriiturii, care se naşte din dorinţa unei autenticităţi absolute, peste care se suprapune conştiinţa minciunii absolute a textului sau, cu alte cuvinte, conştiinţa „textuală” a producătorului de scriitură, care se va autodepotenţa pe măsură ce descoperă condiţionările ce decurg din impactul cu limbajul, codul poetic şi legile textului, iar „criza subiectului” va conduce (aşa cum se întâmpla pe plan filosofic în gândirea lui Heidegger) la o reelaborare a noţiunii de autenticitate. După cum se ştie, în *Sein und Zeit* autenticitatea îi era atribuită individului care „se opune existării inautentice în lumea lui *man.* În timp ce bârfa lui «se» cel inautentic vorbeşte despre orice, fără să aibă un raport direct cu nimic, autenticitatea «nu lasă să i se impună vreo predisponiblitate, previziune, precogniţie» (elemente ce constituie precomprehensiunea) «de către întâmplare sau de către ideile comune», ci se înstăpâneşte pe lucrul însuşi; aceasta înstăpânire – dat fiind că lucrul în *Sein und Zeit* este întotdeauna instrument – e posibilă numai întrucât lucrul este angajat într-un proiect hotărât şi ales de către *Dasein”,* iar acesta „îşi apropriază lucrul (…) numai întrucât se apropriază pe sine însuşi, adică întrucât e autentic”, îS. Însă, în elaborările de mai târziu ale filosofului, „distincţia dintre autenticitate şi inautenticitate nu mai trece prin lăuntrul individului existent, ci e un fapt ce priveşte fiinţa însăşi şi structurile ei fundamentale. Inautenticitatea este ne-adevărul care în chip necesar însoţeşte şi întemeiează adevărul ca apertură. Că *Dasein*-ul se afla deja-dintotdeauna, în chip originar, în inautenticitate (cum spunea *Sein und* Ze/ Y) înseamnă, pentru perspectiva ontologică de după aceea, că adevărul se iveşte şi se deschide întotdeauna, numai, într-un orizont de non-adevăr, de *epoche,* de suspendare şi ascundere”[101]. În această lumină, „autenticitatea în scriitură”, teoretizată de Marin Mincu odată cu postulatul unui eu textualizant supraindividual devine, de fapt, autenticitate a scriiturii, nu mai aparţine individului empiric, ci fiinţei care se scrie, devenind posibilă numai într-un orizont al inautenticului, al „minciunii scripturale” a textului, care e vid de orice semnificaţie. Iar scrierea îşi motivează acum dimensiunile de act existenţial major, „textualizarea” care

101 *Ibid.,* p. 56.

este esenţialmente o „tehnologie”, o „manipulare” de semne, pe care omul le manipulează fiind totodată manipulat de ele, devine astfel într-un fel sinonimul stării pe care Heidegger o numeşte *Ge-Stell,* când survenirea fiinţei devine posibilă. Iar autenticitatea scriiturii e în legătură tocmai cu o asemenea „survenire”: fiinţa, adevărul, autenticitatea sunt date virtual în actul textualizării (al scrierii responsabile, ontologic angajate) care produce astfel o paradoxală „minciună adevărată”, adică minciuna ca virtualitate a adevărului.

Acest patos al autenticităţii superlative îşi face simţită prezenţa în poezia lui Marin Mincu mai ales începând cu volumul *Am visat că visez că sunt înger,* în care autorul, renunţând la toate convenţiile „poeziei” (inclusiv la poemul constituit din versuri), încearcă să ţintuiască explozia jetului scriptural sub forma unor fragmente de „proză”, unde absenţa semnelor de punctuaţie şi a segmentării textului în enunţuri vrea să evoce tocmai ideea unei „curgeri” necontenite a scriiturii. Scrierea, la rândul ei, capătă (ca în anumite pagini din *Intermezzo)* atribute evident falice, devine penetrantă, iar actul înscripţionării e asimilat unei operaţiuni de „gravare” care se exercită asupra ţesutului viu pentru a face să ţâşnească la suprafaţă, după principiul unei torenţialităţi hemoragice, magmele clocotitoare ale vitalului. Asimilat corpurilor tăioase, calumusul nu mai este acum decât un instrument de supliciu care încearcă să spargă, să pătrundă, să penetreze, în concordanţă perfectă cu „falismul” spre care aspiră actul înscripţionării. Această mişcare va fi însă pe jumătate amortizată de forţele de rezistenţă ale suprafeţei, care conţine ceva indestructibil, apare ca o crustă de o duritate extremă ce protejează „măduvele”, „esenţele”, astfel încât supliciul se transformă în simulacru, traiectoria instrumentului de înscripţionat devine şovăielnică, ezitantă, polarizată vectorial între patosul hiperbolic al penetrării şi efectele „răului de adâncime”, ea producând „tatuaje” ce traduc tocmai o asemenea dialectică a profunzimii şi suprafeţei, dar traduc mai ales (la un alt nivel de semnificaţii) tocmai mixtura de adevăr şi minciună implicată în actul înscripţionării, devenind „autenticitate a scriiturii”, care implică elaborarea „falsului scriptural” simultan cu denunţarea lipsei sale de adevăr: „eu scriu greu scurmând adânc cu ciobul în carnea proprie dar sunt un iov negat căci tăietura nu e îndeajuns de dureroasă e doar la limita de sus a pielii nu am încă destul curaj să tai în carnea vie până la os până-n măduva sângerie a osului meu alb sunt doar un ticălos de scrib nevolnic înfricoşat de moarte de faţa mea cea mai ascunsă pe care nici nu vreau s-o cunosc nu fac decât să mă exorcizez într-o descriere ce mă falsifică livrându-mă neîntreg mărturisirii ce coace mârşăvia în gându-mi negândit pândit de carne e un păcat mai mare decât crima să nu pot vorbi în libertate despre mine”.

Inutil să mai adaug că, cel puţin din faza ei „textualistă”, poezia lui Marin Mincu ilustrează o faţă a literaturii experimentaliste pe care o numim

literatură cu riscuri sau cvasiliteratură. Şi, dacă poemele textualiste ale lui Marin Mincu, conduceau uneori spre formula poemului-eseu, a poemului care îşi conţine mai mult sau mai explicit şi propriul său comentariu, poezia expunându-se astfel în mod programatic riscului de a fi înghiţită de propria sa teorie, textele „autenticiste" mai noi evoluează într-o zonă de interregn, zonă a frontierelor dintre literar şi nonliterar, poetic şi nonpoetic, poem şi pagină de jurnal. Şi este aceasta, cu certitudine, tocmai zona cvasiliteraturii, care se naşte odată cu depotenţarea tuturor formelor retorice „tari" şi cu postularea unui experimentalism *sans rivage,* în virtutea căruia actul scriptural devine un soi de balansare nedefinită între poetic şi prozastic, pândită permanent de pericolul disoluţiei în consemnare jurnalieră sau în simplă tastare pe blog. Este exact ceea ce se întâmplă cu ultimele volume de poezie ale lui

Marin Mincu (*cum mi-am înscenat un accident de maşină, pacient la spitalul fundeni)* cu care autorul se apropie mai mult ca oricând de formula cvasiliteraturii şi încearcă să circumscrie, în texte ce se îndepărtează tot mai mult nu doar de codurile retorice consacrate, ci şi de propriile lui imaginerii textualiste (din care mai păstrează doar patosul autenticităţii depline), condiţia unei fiinţe precarte, confruntate cu iminenţa extincţiei. Iar dacă volumul *cum mi-am înscenat un accident de maşină* a putut să se bucure de sufragiile promoţiei fracturiste, aceasta se întâmplă pentru că, voit sau nu, autorul aplică aici diferenţa, „fractura", acea tehnică de insolitare totală a percepţiilor, care, în *Fracturismul – un manifest,* este considerată principiul fundamental al noului autenticism: „nici nu ştii cum îţi reintri în simţuri / vezi distrat că atârni de ceva deasupra străzii / în jur se strâng oameni mulţi / de la celelalte maşini / îţi fac semne prin geam cu mâna / să vadă dacă eşti viu / tu nu le răspunzi blocat de spaimă / s-ar putea să aluneci tocmai acum în vârtej / «dacă nu e mort / se află sub şoc» / auzi o voce strecorată lent către organul tău auditiv / nu trebuie să te laşi / să aluneci în starea de şoc / acum trebuie să mă mişc / să nu mă gândesc la ce s-a-ntâmplat / întind mâna / împing uşa din dreapta/ e blocată/ sunt foarte calm/ îmi comand să nu mă grăbesc / mă răsucesc spre stânga / corpul meu are reacţie / ascultă de comenzile mele / e mai greu cu picioarele / pe care nu am curaj să le mişc / trag de ceva / face clic / acţionez mecanismul de deschidere / împing cu putere / cedează / se deschide uşa din spate puţin / cei de afară o forţează până la capăt / cu mâini sigure mă prind de umeri / repede mă scot de sub fiare / «să vină un medic» / mai aud înfundat". Scriitura nu mai este aici penetrantă, ca în volumul anterior, ci expansivă, reticulară, încercând să surprindă simultaneitatea proceselor psihice, iar cel mai important din parametrii săi este viteza, astfel încât poemele trăiesc prin acceleraţii şi ruperi bruşte de ritm ale actului textual, care încearcă să traducă pulsul vieţii interioare cu fidelitatea unei ecografii: „oare acum mai poţi să te eschivezi din ghearele morţii? / încearcă

imposibilul / te afli în jurul aceluiaşi loc de la olt / până aici la pădurea sarului distanţa nu este prea mare în linie dreaptă / vezi poate atomii materiei din jur / îţi sunt încă la fel de favorabili / nu mai ai timp să vezi bine copacul ce se apropie / auzi doar un bufnet sec / corpul se duce ca o ghiulea înainte către parbriz / dar e ţinut de chinga centurii / între ochi şi parbriz se rostogolesc fulgerător / cărţile de pe bancheta din spate / ai o senzaţie ascuţită de durere / tot la genunchiul drept ca şi atunci în copilărie / la şcoala din clocociov / dar apăsarea parbrizului slăbeşte / observi că ai ajuns pe bancheta din spate / eşti năpădit de o linişte cumplită / îţi ţiuie urechile / acum or să facă explozie / deschizi ochii / atingi cu mâna partea dureroasă a corpului / liniştea ţiuitoare continuă / trebuie să faci ceva / s-o întrerupi înainte de". Această scriitură alertă, ajungând, în cele din urmă, să se ciocnească de propriile sale limite, într-o încercare, disperată aproape, de a consemna fiecare palpit al plasmelor vii, devine, în volumul *pacient la spitalul fundeni,* ezitantă, uşor obosită, configurând, în mişcări de andante, cu pauze lungi între enunţuri, partitura unui preludiu thanatic. E o scriitură prin excelenţă agonică, în sensul cel mai propriu al termenului, care scrutează lupta (triumfătoare în cele din urmă) a ţesuturilor atinse de boală cu moartea, astfel că, mai mult ca oricând textele lui Marin Mincu vor fi acum „discursuri împotriva morţii", „descântece de vindecare", formule de exorcism: „mă trezesc întins pe pat în rezerva şapte stau nemişcat aici foarte cuminte ea se agită în jur speriată mă întreabă dacă m-a durut n-o aud bine şi-o văd ca prin ceaţă sunt încă sub efectul anesteziei mai simt tăvălugul acela de foc ce m-a atras în vârtej am ameţeli abrupte cu derapaje mari de memorie nu-mi amintesc deloc c-am stat la reanimare când deschid ochii mă prăbuşesc vertiginos în gol fişierul din creier derulează doar ce-am trăit mai intens mă enervează aceste instalaţii aseptice voinţa de viaţă îmi e atât de slăbită mă uit cum picură harnic perfuzia-n vene picătură cu picătură vreau să-mi smulg tuburile ce-mi intră brutal în corp totuşi socrate şi-a băut cucuta cu bărbăţie". În ciuda accidentului biografic, ce le serveşte ca punct de pornire, asemenea texte au totuşi o miză infinit mai mare decât simplul autobiografism, căci ele pot fi citite ca parabole ontologice care au ca subiect condiţia tot mai fragilă, tot mai problematică, a omului contemporan, ameninţat, la propriu şi la figurat, de spectrul „exterminării virtuale", dar şi condiţia producătorului de text, confruntat cu apocalipsa semnelor şi a cărţilor, precum şi cu moartea literaturii. Ceea ce implică şi o anumită criză de identitate, legată de întrebarea pe care scriitorul şi-o adresează, tot mai dramatic, în legătura cu rostul scrisului său, pe fondul depotenţării tuturor ideilor forte şi a tuturor modelelor autoritare ce caracterizează lumea contemporana. Căci, de destulă vreme, scriptorul cu veleităţi demiurgice, faustiene sau prometeice, cu care vehicula mitologia modernităţii (de la titanul renascentist la poetul-mag care îşi propunea să ridice poezia la

coeficienţii unei noi religii sau ai unei noi metafizici) s-a transformat aşadar într-o fiinţă problematică şi problematizantă, pătrunsă de sentimentul propriei sale precarităţi, în timp ce scrisul său a devenit, dintr-un act esenţial, aproape ritualic, o „eroare” sau „slăbiciune”, astfel că, îndoindu-se de el însuşi ca şi de posibilitatea literaturii, el (scriitorul) se autopercepe drept un personaj cu identitate incertă, drept un „cvasi”, supus marginalizărilor progresive şi incapabil până şi de eroismul „autodescrierii” care înseamnă totuşi (o ştim de la teoreticianul Marin Mincu) o formă de suicid. Prin urmare, acest scriptor, care şi-a pierdut în totalitate prestanţa metafizică, apărând doar în ipostaza unui „scrib nevolnic” şi a unui „iov negat” este condamnat, în mod necesar, să fie şi un producător de cvasiliteratură, lucru înţeles perfect de autorul lui *Intermezzo,* care a reuşit, să rămână, la patru decenii de la apariţia volumului *Cumpănă* (1968) în avangarda mişcării poetice, perfect contemporan cu vârfurile ultimei promoţii, pe care a moşit-o şi a inventat-o ca „generaţie de creaţie”. Prin propensiunile sale spre demersul experimentalist, poezia lui Mincu s-a fixat astfel, de la bun început, urmându-şi apoi, imperturbabilă, destinul astral, în căutarea unor noi orizonturi de poeticitate, filtrate mereu printr-o extrem de lucidă percepţie teoretică. Pus pe nedrept oarecum în umbră de criticul şi teoreticianul cu acelaşi nume, poetul Marin Mincu este, cu toate acestea, una dintre prezenţele cele mai dinamice ale poeziei experimentaliste de după 1965, prefigurând adesea, prin radicalismul opţiunilor sale estetice, câteva linii fecunde de evoluţie. Departe de a fi „textualistul înrăit” (despre care vorbesc unii, dintr-o evidentă greşeală de înţelegere), el este mai curând un soi de avangardist perpetuu, care are mai totdeauna câte o poliţă de plătit la adresa canonului şi se pricepe de minune să sucească (atunci când e cazul) gâtul retoricii.

Optzecismul (1980-1990)

Textualism sau postmodernism?

Esenţială rămâne însă pentru înţelegerea literaturii din anii ’80 – aşa cum sublinia şi un istoric al ideilor literare de rigoarea lui Florin Mihăilescu – noţiunea de text, receptată din perspectiva teoretică deschisă de gânditorii de la *Tel Quel,* prezenţi acum şi în versiunea românească, prin apariţia antologiei *Pentru o ştiinţă a textului* (Editura Univers). Este de menţionat, de asemenea, cartea lui Livius Ciocârlie, *Negru şi alb* **(1979),** în care analizele aplicative ale criticului se întemeiază pe noua teorie a textului. În acelaşi an, Marin Mincu publica articolul *Aventura dramatică a semnificantului* în care – după propria sa mărturisire – autorul aplica pentru prima dată grilele textualiste, inaugurându-şi astfel activitatea de teoretician, dar şi de practicant al unei noi

metode de creaţie şi de interpretare.

Anticipată pe parcursul unor astfel de elaborări, teoria textualistă a lui Marin Mincu se configurează, în deplina ei maturitate, odată cu apariţia, în 1981, a cărţii de mare răsunet *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică,* care constituie – aşa cum sublinia un comentator – „prima aplicaţie de anvergură a ultimelor descoperiri în materie de teorie a textului asupra unui autor român" 117, dar şi o gramatică minimală a textului şi a textualizării. În anii următori (1982-1988), în cele două rubrici susţinute în *România literară* şi în *Luceafărul (. Poezia tânără,* respectiv *Semn)* criticul va aplica gramatica textului la producţia literară curentă, iar aceste analize interpretative vor constitui mare parte din materia unui al doilea volum consacrat textualizării poetice: *Eseu despre textul poetic* (1986), în care Marin Mincu va lansa ideea generaţiei textualiste, aprofiindând totodată conceptul de experimentalism.

Bine primită de o parte a criticii de întâmpinare, cartea lui Mincu nu stârneşte însă doar ecouri pozitive şi, mai ales, ideea unei „promoţii textualiste" este primită de unii cu o evidentă ostilitate. Există mai întâi o reacţie de respingere chiar din partea unora dintre poeţii asimilaţi textualismului: pentru ei, această metodă de creaţie ar duce la abolirea eului poetic, ceea ce e de neacceptat pentru nişte autori care, în luările lor de cuvânt teoretice, pledau pentru un „nou antropocentrism" (aşa cum făcea Alexandru Muşina într-un articol din 1982, în care este lansat, probabil pentru prima oară în context românesc, termenul de postmodernism) şi pentru revitalizarea funcţiei de comunicare a limbajului poetic. Astfel, în articolul *Cuvinte împotriva maşinii descris (Caiete critice,* nr. 1-2,1986) Mircea Cărtărescu (fară să se refere totuşi în mod explicit la textualism) punea semnul egalităţii între modernism şi ideea de text arătând că, „după 1880, poezia renunţă la retorismul romantic, la poezia «urechii», ca să devină o simplă amprentă tipografică pe o foaie de hârtie, un «text». De acum încolo, ea se citeşte cu ochii, fără ajutorul vocii, metafora vizuală, de preferinţă conceptualizată, devenind elementul ei fundamental. În această urmărire a esenţializării pur vizuale, poezia modernistă s-a văzut silită să-şi restrângă treptat teritoriul, să piardă treptat legătura cu lumea concretă, tactilă. Ea dfevine, practic, un limbaj iniţiatic, suficient sieşi". Sceptic faţă de poezia textualistă se arată şi Ion Mureşan (*Tribuna,* nr. 24,1987) care era de părere că „textualismul poate genera strălucite bijuterii lingvistice. Riscul este că poemele ori prozele dau impresia că nu sunt locuite, dau senzaţia că în spatele cuvântului nu este nimeni", în timp ce „metoda" textualistă nu poate suplini nici talentul, nici inspiraţia.

O doua reacţie de respingere vine din partea criticii de întâmpinare. Tonul îl dă cronica lui Nicolae Manolescu; deşi admite că analizele lui Marin Mincu „sunt în general corecte şi dovedesc o evidentă ştiinţă a demontării

mecanismului textual", criticul le va reproşa tendinţa spre uniformizare (ceea ce, evident, pune sub semnul întrebării tocmai existenţa „generaţiei textualiste"). O „tendinţă dublă" – socoteşte Nicolae Manolescu – „o dată în măsura în care ce se spune despre un poet se poate spune – şi câteodată se spune efectiv – despre toţi ceilalţi (indiferent că e vorba despre Petru Romoşan sau despre Mariana Marin): a doua oară în măsura în care lui Marin Mincu i se pare că textualismul – incontestabil – al tuturor acestor poeţi e mult mai important, ca notă comună, decât toate diferenţele dintre ei, care nu sunt mici deloc" '18.

Aceste rezerve sunt împărtăşite şi de Laurenţiu Ulici care subliniază că „... acum analizele criticului sunt mai puţin convingătoare, efortul de a trage, cum se spune, spuza pe turta lui fiind pe cât de vizibil pe atât de ineficient, întrucât, în majoritatea cazurilor, impresia de inadecvare, de forţare procustiană a textului poetic pentru a intra în grila propusă este covârşitoare" 119. La fel de tranşant se arată în cronica sa din *Convorbiri literare* Constantin Pricop, care, după ce semnalează faptul că Marin Mincu este primul critic ce consacră o secţiune întreagă dintr-o carte celei mai noi promoţii poetice, consideră că „metoda sa constă în aplicarea la scrierile unor poeţi tineri, unii în schimbare de voce, a ideii despre textualism, pusă în valoare în cartea sa despre Ion Barbu. (...) Unii dintre tineri au cultivat, într-adevăr, textualismul; alţii, însă, nu numai că nu-l acceptă, dar au avut de la început curajul de a merge împotriva curentului. Şi dacă e să vedem mai larg lucrurile, mi se pare, pe de altă parte, greu de acceptat că ultima cucerire în materie de poezie ar fi Textualismul. Ideea textualistă apare la noi cu întârziere, e de mult epuizată. Poezia se îndreaptă acum spre orizonturi mai largi" '30.

Activă la rândul ei în plan teoretic, promoţia '80 teoretizează însă, în general, pe alte coordonate decât cele ale textualismului, de care mulţi membri ai grupului se detaşează (aşa cum am văzut) în luările lor de cuvânt. Din rândul acestuia, se desprind câţiva textualişti autodeclaraţi, ale căror puncte de vedere nu diferă însă radical de cele enunţate de Marin Mincu. Astfel, în 1982, Gheorghe Crăciun publică în revista *Astra* articolele „Arhipelagul 70 – 80 şi noul flux" şi „Autenticitatea ca metodă de lucru", iar Bogdan Ghiu, în *Forum studenţesc,* un text programatic intitulat „Reportaj despre poem". Importantă rămâne prefaţa lui Mircea Nedelciu la romanul *Tratamentfabulatoriu* (1986) în care se afirmă că „un caz interesant de literatură produsă cu intenţii de rezistenţă la marşandizare (...) este ceea ce poartă numele generic de textualism", care ar putea fi privit ca „o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societăţii", în timp ce autorii textualişti „desfăşoară o activitate textuantă prin care se poate interveni

constructiv în lume şi nu produc o textualitate opusă lumii”[102]. Premisele unei asemenea viziuni o constituie conştiinţa lumii ca text, iar textualismul se defineşte ca o metodă de creaţie care porneşte de la textualitatea realului. Puţine sunt, în aceşti ani, ieşirile la rampă a lui Gheorghe Iova, care va publica abia în 1988, în *Viaţa românească,* un extrem de condensat articol *Despre text,* care – aprecia Florin Mihăilescu – îi aparţine unui „emul al lui Marin Mincu” şi „atestă o bună însuşire a lecţiei textualiste, o pronunţată fermitate în afirmarea şi asumarea ei, chiar dacă nu neapărat şi o contribuţie originală la configurarea conceptului” ’*1. Cu toate acestea, deşi lapidar formulată, viziunea lui Iova se dezvoltă pe coordonate oarecum diferite de cele ale lui Marin Mincu, insistând asupra citabilităţii ca marcă a autenticului textual, dar mai ales asupra dimensiunii acţionale a textualismului, privit esenţialmente ca o „action poetry”.

Aşa cum e lesne de observat, abordările teoretice ale textualiştilor din interiorul Grupului 80 sunt sporadice, nesistematice, mai degrabă circumstanţiale, ei deocamdată mai mult practică textualismul decât îl teoretizează, iar câteva dintre cărţile apărute pe parcursul acestui deceniu oferă bune exemple de poezie, dar mai ales proză textualistă. Se disting mai cu seamă volumele lui Mircea Nedelciu: *Aventuri într-o curte interioară* (1979), *Efectul de ecou controlatului), Amendament la instinctul proprietăţii* (1983), *Zmeură de câmpie* (1984), *Tratamentfabulatoriu* (1986), *Şi ieri va fi o zi* (1989), şi proza lui Gheorghe Crăciun: *Acte originale/ copii legalizate* (1982) şi *Compunere cu paralele inegale* (1988). Poezia textualistă este ilustrată de Bogdan Ghiu, care, după ce fusese prezent în paginile unor volume colective (*Cinci* - 1982, *Nouă poeţi* – 1984) debutează în 1989 cu *Manualul autorului,* în timp ce Gheorghe Iova e inclus şi el în antologia *Nouă poeţi,* după ce anterior publicase, în culegerea de proză *Desant 83, Un text al excursiei.* Activitatea acestora va deveni mai productivă după 1990, când îşi vor publica şi textele teoretice (Gheorghe Iova – *Acţiunea textuală,* Gheorghe Crăciun, *în căutarea referinţei),* devansate însă cu mai bine de un deceniu de corpusul textualist al lui Marin Mincu.

Încă de la începutul anilor ’80, noţiunea de textualism suferă însă concurenţa unui alt concept, acela de postmodernism, invocat mai ales de reprezentanţii „noului val” care îşi caută acum febril propria identitate. Astfel, într-un articol publicat în revista *Astra* în 1982, Alexandru Muşina defineşte postmodernismul ca pe un „nou antropocentrism”, care ar fi semnul prevestitor al unei noi sinteze culturale de tipul clasicismului greco-latin sau al Renaşterii. Dar asemenea luări de cuvânt sunt deocamdată sporadice; „deşi structuri tipic postmoderne la nivelul viziunii şi tehnicii artistice au existat în literatura română, intuitiv sau implicit, cu mult înainte, abia de la jumătatea

102 Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu,* Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 6.

anilor ’80 putem vorbi despre o asumare conştientă a fenomenului postmodern de către critică şi de către scriitorii înşişi” 1”. Prima dezbatere serioasă pe această temă se va desfăşura astfel în 1986, în paginile revistei *Caiete critice* (nr. 1-2), în care, alături de opiniile unor personalităţi ale vieţii culturale româneşti, apar pentru prima dată în limba română texte aparţinând unor corifei ai postmodernismului mondial: John Barth, Gerald Graff, J.—F. Lyotard, Ihab Hassan, Guy Scarpetta. Aşa cum remarca Florin Mihăilescu, „ceea ce se observă uşor chiar de la prima privire este obişnuita incertitudine care însoţeşte orice tentativă de a defini conceptul în discuţie”[103], iar participanţii la dezbatere vor evidenţia mai degrabă anumite particularităţi ale postmodernismului decât o definiţie limpede a acestuia. Astfel, Eugen Simion consideră că „o caracteristică a mentalităţii postmoderne este subminarea din interior a modernităţii, folosirea ironică a mijloacelor ei de expresie”13s. Dimpotrivă, în opinia lui Ovid S. Crohmălniceanu, obiectul subminării postmoderniste nu este modernismul ci „pseudoavangarda formalistă care face de câteva decenii ravagii pe malul stâng al Senei sub felurite denumiri: nouveau roman, telquelism, destrucţionism”[104]. La rândul lui, Livius Ciocârlie consideră postmodernismul drept o reacţie împotriva exacerbărilor textualiste şi este de părere că „s-ar putea ca în noua literatură să-şi regăsească densitatea noţiuni ca acelea de autor şi de operă”, iar „după cultul inconştientului întreţinut de moderni, ar fi firesc ca postmodernismul să-i acorde conştiinţei – resurselor, aspectelor ei – mai mult interes. Întoarcerii uneori exclusive către sine, i-ar lua locul deschiderea către lume”[105]. În sfârşit, Nicolae Manolescu insistă asupra dimensiunii recuperatoare a postmodernismului, subliniind raportul de continuitate al acestuia cu modernismul. E lesne de observat că unii dintre participanţii la această dezbatere încearcă să definească postmodernismul prin opoziţie cu „formalismul” literaturii textualiste, considerată un fenomen întârziat, specific modernismului sau „pseudoavangardei”, punct de vedere împărtăşit şi de o bună parte a scriitorilor optzecişti.. Reacţia autorului lui *Intermezzo* va veni de altfel cu promptitudine, contestând însăşi ideea postmodernismului care „mi se pare prea vag pentru a fi funcţional”, în acelaşi timp, Mincu subliniază acum actualitatea textualismului – arătând că ultima promoţie „nu mai scrie despre (şi cu) sentimente, ci scriu despre (şi cu) scriitură”1*8, iar textualismul şi procedeele textualizării dovedesc o „instinctivă sincronizare cu spiritul veacului, ceea ce, în esenţă, constituie mutaţia cea mai importantă pentru evoluţia discursului poetic”[106]. Pledoaria lui Marin Mincu nu merge însă atât în direcţia textualismului, cât în aceea a experimentalismului; contestând

103 *Ibid.,* p. 226.
104 *Ibid.,* p. 10.
105 *Ibid.,* p. 15.
106 *Idem.*

afirmaţia lui Manolescu despre faptul că o marcă a discursului liric postmodem de inspiraţie avangardistă este realismul prozaizant, criticul afirmă că poezia optzecistă „nu se rosteşte mai simplu, ci mai percutant”, adăugând că „este (…) aproape un lucru pueril să consideri că poeţi precum Petru Romoşan, Mariana Marin, Matei Vişniec, Ion Mureşan, Călin Vlasie etc. Rostesc simplu, omeneşte sau că realitatea lor e aceea imediată, prozaică. Experimentaliştii sunt mai rafinaţi decât avangardiştii, care nu sunt interesaţi decât de pulverizarea oricărui tip de discurs (…) Experimentaliştii fac un efort conştient pentru a schimba discursul poetic nu dintr-un impuls exterior, de pură negaţie, ci dintr-o necesitate interioară de a schimba căile intrinseci ale poeticului”, iar „tinerii poeţi numiţi ceva mai sus au o conştiinţă critică mai acută (…) posedă un instrument textualizant mult mai rafinat”[107] şi sunt prin urmare experimentalişti.

Contestaţiile la adresa postmodernismului nu vin însă doar dinspre tabăra textualistă, ci şi din interiorul Grupului 80. Semnificativă din acest punct de vedere este atitudinea lui Alexandru Muşina, care devine unul dintre cei mai înverşunaţi adversari ai ideii de postmodernism românesc, după ce, la începutul anilor ’80, punea semnul egalităţii între postmodernism şi „noul antropocentrism”. Astfel, într-un text (e adevărat, din 1995) intitulat *Le postmodernisme aux portes de l’Orient,* poetul braşovean consideră că însuşi termenul de postmodernism e irelevant în legătură cu literatura română deoarece, pe de o parte, lipsesc traducerile din autorii postmoderni, iar, pe de altă parte, fenomenele literare româneşti nu sunt „similare” cu manifestările postmodernismului mondial. Privit, la rândul său, ca o formă de alexandrinism, caracteristic pentru cultura occidentală, şi având ca principale valori economia de consum şi hedonismul condimentat cu puţin scepticism intelectual. Astfel încât, chiar dacă postmodernismul a întrunit, în anii ’80, mai multe adeziuni decât textualismul, el nu s-a bucurat totuşi de o recunoaştere unanimă, cu atât mai mult cu cât noţiunea însuşi este încă departe de a fi clarificată în totalitate. Dacă literatura deceniului nouă nu este postmodernistă, ea nu este însă, cu siguranţă, în totalitatea ei, nici textualistă. Iar dacă postmodernismul poate fi redus la o ideologie a neantului care transformă hedonismul consumist într-o virtute superlativă, textualismul, la rândul său, (cel puţin în elaborările gânditorilor de la *Tel Quel)* se dovedeşte solidar cu perspectiva nihilocentrică a *mundus-ul\îi* apocaliptic. Spre deosebire de postmodernism, care tinde să-şi disimuleze dimensiunile ideologice, telquelismul nu a făcut niciodată un secret din opţiunile sale politice *rive gauche,* autodefinindu-se ca o critică a culturii capitaliste, care îşi propune să demaşte caracterul de „producţie” al literaturii, ajungând astfel la noţiunea de text. Una din principalele surse filosofice ale acestei gândiri este

107 *Ibid.,* p. 66.

marxismul, un marxism care şi-a pierdut însă aproape în totalitate accentele subversive la adresa *establishment*ului burghez, de vreme ce conceptele sale „clasice” au început să se fantomatizeze, nemaicorespunzând cu structurile societăţii actuale. Cu atât mai mult cu cât abordările sociologice contemporane îi reproşează marxismului caracterul său „prea teoretic”, care duce la problematizarea unora dintre noţiunile sale fundamentale, cum ar fi, bunăoară, acela de „clasă socială”. „Paradoxal – scrie în această ordine de idei Pierre Bourdieu Marx, care mai mult decât orice alt teoretician, a exercitat efectul teoriei, efect propriu-zis politic, constând în a prezenta vederii o realitate (*theorein)* o «realitate» care nu există în întregime atâta timp cât nu este cunoscută şi recunoscută, a omis să înscrie acest efect în teoria sa… Nu se trece de la clasa-pe-hârtie la clasa «reală» decât cu preţul unui efort politic de mobilizare: clasa «reală», în măsura în care a existat vreodată «cu adevărat», nu este niciodată decât clasa realizată, adică mobilizat, rezultat al luptei de organizare în clase ca luptă propriu-zis simbolică (şi politică) pentru a impune o viziune a lumii sociale sau, mai mult, o modalitate de a construi această lume socială în percepţie şi în realitate, şi de a construi clasele după care ea poate fi modelată” ’41. Dubioase aşadar de la început, pentru că au o existenţă mai mult teoretică decât reală, categoriile marxismului îşi pierd şi mai mult actualitatea într-o societate tot mai masificată, în raport cu care noţiuni cum

141 Pierre Bourdieu, *Raţiuni practice. O teorie a acţiunii,* **Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 18.**

ar fi cele de „burghezie”, „proletariat” sau „luptă de clasă” au devenit, în mod evident, anacronice. Căci lumea actuală (şi societatea aşa-zis democratică) sunt, în tot mai mare măsură, marcate de simptomatologia „obezităţii”, „iar atunci când corpul social îşi pierde regula, scena şi miza se atinge (..) forma pură şi obscenă (…) forma informă, morfologia amorfa a socialului actual (…) De acum înainte nu ne mai pândesc de peste tot nişte corpuri propriu-zise, ci nişte specimene cu o anumită inorganicitate canceroasă” ’42. Astfel încât marxismul grupării *Tel Quel* va fi un marxism „metastatic”, care funcţionează cumva „în gol”, căci nu-şi mai are finalitatea decât în el însuşi, e „demascator” doar de dragul „demascării, marcat de „hipertelie” şi de „isteria cauzalităţii”. El e solidar cu o teorie a textului care pune accentul pe absenţa Sensului, pe ruptura totală dintre un semnificat (dat mereu ca absenţă-prezenţă) şi un semnificam înţeles ca o textură de semne în totalitate opace (adică „obscene”) susceptibile de a fi supuse unui număr infinit de permutaţii şi combinări, care permit actualizarea unor serii nesfârşite de sensuri posibile. Hedonismul consumist al postmodernismului se

converteşte aici într-o apocalipsă a semnelor, iar textualismul se dovedeşte a fi doar una dintre formele sub care se particularizează nihilocentrismul culturii apocaliptice, o ideologie a neantului, care postulează, în ultimă instanţă (după moartea lui Dumnezeu şi a omului, a metafizicii şi a istoriei), moartea limbajului. Prin urmare, înainte de a fi un curent sau o orientare artistică, el este o tendinţă generală a literaturii actuale (experimentaliste), ţine de voluptatea acesteia de a-şi etala, într-un limbaj al ostentaţiei şi al ostentativului, propria vacuitate semantică. Aşa se explică şi faptul că semnele sale (iar analizele lui Marin Mincu sunt edificatoare în această privinţă) pot fi depistate la autori foarte diferiţi, el funcţionând ca un fel de „orientare vectorială" în interiorul unei literaturi care stă sub semnul nihilocentrismului, deci al unui model existenţial apocaliptic. Iar existenţa unei enclave de autori care practică în mod conştient metoda textualizării şi sunt, în mod declarat, textualişti, nu reprezintă decât un caz particular al acestui fenomen mai amplu, caracteristic literaturii experimentaliste.

142 Jean Baudrillard, Strategiile fatale, ed. Cât., pp. 34-35.

Poeţii cotidianului

mircea cărtărescu, florin iaru, traian t. Coşovei, alexandru muşina, romulus bucur

Fără îndoială, cel mai prestigios dintre poeţii cotidianului, ce au meritul de a fi readus poezia cu picioarele pe pământ, eliberând-o din chingile lirismului metafizic şi ale abstracţionismului este **mircea cărtărescu.** Poetul (greu de definit printr-o formulă reducţionistă) este, în cele din urmă, mai curând un „nostalgic" din familia spirituală a lui Dimov (de altfel, Cărtărescu însuşi afirma că „mistica postmodernă este nostalgia"), fară anxietăţi, dar şi fără complexe, care, deşi se declară „înfometat" de real, are nostalgia literaturii, căreia, pe de altă parte îi demontează necruţător (dar nu cu maliţie) toate piesele şi îi denunţă toate convenţiile. Lipsa de maliţiozitate a parodiilor cărtăresciene trebuie pusă, fireşte, în legătură cu acea *pietas* teoretizată de Vattimo, cu „pietatea" pe care scriptorul dezabuzat şi sceptic al ultimelor decenii o acordă „ruinelor venerabile" ale literaturii. Dacă pietatea dimoviană este în legătură cu fascinaţia obiectelor vechi, dar şi cu vaporizarea, generatoare de nostalgie, a textului care se risipeşte pe măsură ce se alcătuieşte, în schimb, obiectul acesteia e dat, la Cărtărescu, textele şi cărţile vechi, pe care poetul le ia în derâdere, dar le şi foiletează cu voluptate de buchinist. Una dintre ţinteie predilecte ale şarjelor sale este, nu se putea să nu fie, detestata poezie „metafizică", ale cărei locuri comune vor fi

caricaturizate în registru benign, iar hermetismul – mimat cu o jovialitate prăpăstioasă, care aminteşte de „teribilismele" romanţei minulesciene: „Vă avertizez: în acest poem voi fi foarte profund / ceea ce scriu nu va fi înţeles de prea mulţi / iar cei ce vor înţelege vor crede doar că au înţeles". În locul poemului modernist şi al abstracţionismului, cu pretenţiile lor de „artă faustică", Mircea Cărtărescu propune „viziuni" în care subiectul uman ocupă, odată cu asumarea „căderii pe cerc", o poziţie derizorie, ex-centrică, iar textul poetic se înfăţişează ca o simplă adiţionare de „obiecte" burleşti, după principiul listelor enumerative din lirica dimoviană, sau face biografia unor fiinţe urmuziene, alcătuite din „petice" de literatură, din citate care se înlănţuie funambulesc: „pe numele său adevărat vasile moţoc. Provenit dintr-o familie de ţărani săraci / michele da capo s-a născut în anul 1883 la galaţi, mama, profira sadoveanu / era o fire sensibilă şi foarte muzicală (…) la treizeci de ani / spăla vasele într-un cabaret din paris iar noaptea scria/ ca să uite de foame «ca un câine» rosti în clipa morţii neaşteptate!". Marile teme lirice sunt tratate în cheia parodiei subţiri, se intonează „cântece de amor" în registrul cinic, perfect actualizat, al lui Ion Minulescu, iar jocurile hamletiene cu moartea ale poeţilor de acum o sută şi mai bine de ani devin pretextul unor scenete coregrafice, unde grotescul se amestecă, în cantităţi bine dozate, cu graţia şi chiar cu melancolia: „Aşezat pe o roată de camion cavalerul joacă şah cu moartea, / peste uriaşul stadion olimpic soarele răsare ca un tub de substanţă adeziva, lipind / fiinţa de forţele ei. Cavalerul joacă şah cu moartea / apoi se plictisesc şi trec la o partidă de badminton". Această formula nu este nouă, fireşte, în literatura română şi-şi are rădăcinile mai îndepărtate, în Minulescu, iar, mai aproape de noi, în parodia sorescianã. Dar dacă Sorescu pornea (aşa cum s-a spus) de la parodia literaturii pentru a ajunge la o viziune parodică a existenţei, Cărtărescu şi optzeciştii (care reprezintă o altă vârstă a poeziei) nu mai disting între lume şi text, între comedia vieţii şi comedia literaturii. Paradoxul acestei promoţii este raportul aproape oximoronic dintre autenticismul lor declarat, pe de o parte, şi deschiderea pe care o manifesta spre jocul (inter) textual, pe de altă parte – ceea ce face din ei un soi de textualişti *a contre coeur*, care se distanţează de textualism în luările lor de cuvânt teoretice. Oricum, fie că admit sau nu eticheta de textualişti, poeţii acestei promoţii sunt fascinaţi în egală măsură de lucruri şi semne, vor să pornească, în poemele lor, de la viaţă şi ajung, fatalmente, la mult-hulita (dar şi adulata) literatură. În contextul acestei promoţii, Mircea Cărtărescu se individualizează, aşa cum spuneam, ca un poet al „nostalgiei". Este vorba despre o stare complexă, paradoxală, care trebuie pusă în legătură cu dispoziţia de a genera text. În povestirea *REM,* instanţa textuală (scriptorul-demiurg) este definită astfel, în cele din urmă, tocmai prin această stare nostalgică („poate că **rem** este nostalgia") din care se naşte, în definitiv, orice

experienţă a textului. La Cărtărescu, ea are o dublă accepţie: e vorba, mai întâi, de nostalgia „realului", căci, deşi îşi propune să scrie realitatea, poetul ştie prea bine că aceasta e ininscriptibilă, iar textul şi lumea constituie două universuri perfect paralele, care funcţionează fiecare după propriile lor legităţi, astfel încât emitentul de scriitură nu este decât auxiliarul „maşinii de scris", în care este întruchipată necesitatea universului scriptural, şi mai inflexibilă încă decât cea a realului: „Iată-ntâia grotă largă. Gigantescul filigean. / are-o boltă cu vitraiuri prinse-n ramele dă plumburi / pă podea ce-aruncă pete dă colori în zgrunţuri, tumburi, / Iar sub boltă un fantastic mehanism: e Poesia. / Sunt pistoane lucitoare dă oţel, e şi Maria / ce îşi poartă pruncu-n mânuri, dar Iisus copilul are / Ţeasta rasă şi-mpărţită în pătraturi de coloare / Şi din pelea ţestii-i iese electrozi; e şi un flutur / Ce cu trompe suge-amanţii cocârjaţi în aşternuturi; / (…) – Manoile, noi aice suntem chiar în ochiul minţii, / în adâncul din adâncul din adâncurile fiinţii, / Mehanismul cel poetic ce-i din pârghii şi imagini / are-n cellalt cap o peană ce-nnegreşte zeci de pagini / care crezi că tu le cugeţi, dară ele-s cugetate / Dânainte de potopuri, dă fosili, dă coacervate" *(Levantul).* Dar nostalgia realului este dublată, paradoxal, de nostalgia literaturii (care a generat poemele din *Levantul*), poetul trăind cu intensitate scepticismul scriptorului care ştie că toate cărţile au fost scrise deja, iar literatura nu mai este posibilă decât ca „rescriere", ca „reanimare" a relicvelor venerabile ale Scriptotecii, adică numai ca. Parodie" (în sensul foarte larg dat acestui termen de Linda Hutcheon care numea „parodie" orice referinţă livrescă). Astfel încât aproape fiecare poem al lui Cărtărescu reprezintă o vizită în Muzeul Textului, o investigare a Bibliotecii Universale, pe parcursul căreia nostalgia devine „pietate" în sensul dat de Vattimo termenului. E un sentiment provocat de caducitatea lucrurilor (nu întâmplător cele mai fascinante pagini din cărţile de proză ale lui Cărtărescu sunt cele dedicate vechiului Bucureşti), dar mai cu seamă a cărţilor (tema *Levantului).* Dedublarea poetului modernist, prins între aspiraţia spre idealitate şi satanism, despre care vorbea Hugo Friedrich, devine, odată cu promoţia '8o, trăirea ambivalenţă, generatoare de nostalgie, a raporturilor cu lumea, cu textul şi cu literatura. Astfel încât, în *Levantul,* Cărtărescu interoghează cu pietate pulberea Scriptotecii, „vârstele de aur" ale poeziei româneşti, cu detaşare ironică, dar şi cu o melancolie provocată de conştiinţa faptului că orice text e în cele din urmă „istorie". Iar rezultatul acestui demers va fi o carte unică în felul ei în întreaga poezie română, în care genul „minor" al parodiei se vrea ridicat la dimensiunile „artei majore", performanţa stilistică atinge parametri foarte înalţi, iar pastişa este dusă până la cotele capodoperei.

Aceeaşi fascinaţie a hârtiei îngălbenite se regăseşte în recentul volum de versuri *Nimic* (Editura Humanitas, 2010), alcătuit (după propria mărturisire a

autorului) din poeme „uitate, abandonate şi prăfuite, într-un plic vechi dintr-o cutie de carton”, care, scrise „pe foi galbene şi friabile, pătate de cafea, străpunse de furia micilor litere de metal ale maşinii (…) de scris”. Scormonind, de data aceasta, prin măruntaiele propriei lui scriptoteci, contemplând „ruinele venerabile” ale propriei sale literaturi, poetul va fi fascinat de aerul lor de vetusteţe, care îl ameţeşte ca un alcool, antrenează mecanismele reveriei nostalgice, ce se transformă aproape instantaneu în entuziasm: „deodată mi-am dat seama că în graffitiurile astea e mai mult adevăr (chiar dacă mai puţină literatură) decât în toată poezia mea anterioară, că de fapt aşa am vrut să scriu întotdeauna, că aici mă recunosc, că aici respir, că aici sunt în sfârşit liber”. Asemenea afirmaţii patetice trebuie însă luate *cum grano salis,* căci privirea aburită de melancolie cu care autorul se reîntoarce spre vârstele mai vechi ale propriei sale lirici e dublată permanent de reflecţia sceptică şi, cu acelaşi spirit polemic cu care demonta altădată mitul „literaturii”, autorul suspune acum deriziunii sarcastice chiar mitul Mircea Cărtărescu: „pasămite, trăiesc. / mă uit pe geamul de la bucătărie. / vrăbiile strălucesc şi soarele ciripeşte. / maşina mea, la 25 de metri de dedesubt, / e crem. *II I’m not în Iove with my cari* deşi e dreptunghiulară şi lucioasă/ nu mi-am luat nici carnet. / Doamne, verde e gardul viu! / ruginite sunt tomberoanele! // trece o şcolăriţă / trăiesc şi eu, M.C., fost poet, şi ascult / muzică turcească de la vecini” (*Mi se pare că îmi duc viaţa).* Textele sale, mai lirice, mai introspective, mai grave chiar, se nasc acum din sentimentul eşecului, al epuizării precoce nu doar a disponibilităţilor pentru poezie, ci şi a resurselor de vitalitate, care duce la conştiinţa unei identităţi precare, ce se îndoieşte permanent de ea însăşi: „Sunt atât de trist. / e o zi tâmpită de noiembrie idiot. / se aude doar zumzăitul frigiderului aici în bucătărie/ şi ceasul care ticăie. Sunt al dracului, / al dracului de trist, // nu mai vreau să fac literatură / n-o să mă mai prefac că văd cosmosul, / o să mai trăiesc 30 de ani / şi-apoi o să agonizez şi-o să mor / şi n-am să fiii un corp astral în altă lume. // o să fiu fericit încă 30 de ani, / dar fericirea mea va fi tristeţe, chiar chin fară limite / căci nu pot, nu pot să mai scriu / şi chiar dacaş scrie, chiar şi aşa / totul ar fi fals, idiot. // M-am dezmeticit. / ştiu acum cine sunt: nimeni, nimeni!” *(Sunt atât de trist).* Privirea cu care poetul urmărea altădată fascinat policromia spectacolului citadin a devenit la rândul ei ternă şi obosită, se opreşte insistent asupra detaliului mizerabilist sau descoperă, cu o totală lipsă de empatie, ororile, suferinţa, anomalia: „Statuia lui C.A. Rosetti stă şi ea pe banchetă / citeşte şi ea ceva / circulă şi ea cu pământul odată-n «eternitate» // şi atunci am văzut acea fiinţă – o fată / ca toate fetele ai fi zis / nici prea frumoasă, nici prea urâtă / îmbrăcată normal într-o rochie ecosez şi în ciorapi cu model/ se plimba agale-n direcţia opusă mersului lui 66/ era gravidă, cam în luna a şaptea / poate de-aceea era cam palidă, dar n-avea pete

pe faţă // melodrama vine la urmă, poate fi melodramatic / ceea ce e adevărat, ceea ce vezi cu ochii tăi? / una e viaţa şi alta e literatura / şi cu toate acestea / fata nu avea braţe, ci doar două pălmiţe ca de copil / chircite, ieşite direct din umeri / ca două aripioare de carne roşcată // poate în adolescenţă asta m-ar fi întors pe dos / dar în ticăloşită mea maturitate / m-am apucat să mă gândesc iar la copertă / la apariţia cărţii / şi să văd cine mai expune la sala Teatrului Foarte Mic" (*Sabato ar fi luat-o ca prevestire).* Trecutul, evocat ades pe parcursul acestor poeme, îşi pierde, la rândul său, puterea de fascinaţie, e văzut în aceeaşi lumină demistificatoare, iar idolii tinereţii şi ai adolescenţei poartă semnele senectuţii, sunt atinşi de diformităţi, etalează o uriaşă epuizare existenţială: „S-a dus şi Fred Mercury / s-a adăugat străbunilor lui / Paul Mecartney face un fel de fălcuţe, / lui Elton John i-a crescut un cercel. / Dom' Zimmerman, l-am văzut la Iowa Center / în concert. / haios. / nu i-aş fi purtat pălăria / nici pentru o mie de lei / (de pomană, mamă soacră, de pomană…) // (cânta treaba aia cu asul de cupă) / Paul Simon face un fel de falcuţe – să fie ceva în numele Paul? / şi cântă despre gagici cu diamante / pe talpa pantofilor. / Zappa – multă minte-i mai trebuie – / i-acum un soi de Kogălniceanu (întorc troleibuzele / în jurul lui, pe când cântă / *channa în the bushwop, în the bushwop),* ia să vedem, / cine-a mai rămas? (*Lasă să fie).* Nu lumea şi-a epuizat însă încărcătura de fabulos, ci *voyeur*-ul cărtărescian şi-a pierdut capacitatea de a jubila în faţa spectacolului cotidian, iar această opacizare a privirii ţine neîndoielnic de necroza fibrelor sufleteşti, de tocirea senzorilor, de blazare şi indiferenţă. Terorizat de propria-i incapacitate de a mai vibra în faţa realului, de „răcirea" magmei interioare, „poetul la treizeci de ani" (înţeleg că majoritatea textelor din volum au fost scrise pe la începutul anilor '90) aspiră acum la căldură şi intimitate, vizează fericirea cea mai comună, conturează paradisuri ale domesticităţii, ca în acest foarte frumos poem, ce se cuvine citat în întregime: „Va veni iar Crăciunul, atât de simplu şi de curat. / Va mirosi a benzină şi a zăpadă. / Vom avea bucurie în suflete. / De mână cu ea, voi ieşi în staţie la Doamna Ghica / aşteptându-l pe 21. // Va fi lumină albă, de iarnă. Molidul nostru de-acasă/ va fi deja plin de globuri şi globuleţe. / Vom purta imaginea lui în inimi pe când tramvaiul se-ndreaptă/ spre depou, printre blocuri tăcute. // Ce ne pasă nouă de dezastre şi nebunie? / Stăm pe turnanta de la burduf, înfofoliţi şi râzând / având în inimi imaginea caldă a dragostei noastre, / a fetiţei noastre, / a casei noastre pline de cactuşi şi cărţi. // Ce fericiţi, ce liberi trăim acolo. Nu ne pasă de furtuna de-afară, / nici că istoria şuieră până îi crapă obrajii. / Noi n-avem istorie, aşa cum doi gemeni în uter/ se privesc în ochi, se îmbrăţişează, dar n-au istorie. // Coborâm la capăt, o luăm pe străduţele de la periferie. / Pe lângă şcoala ce mi-a mâncat nouă ani, / pe lângă automatica-nzăpezită… /

Cineva a scris **beatles** pe zăpada de pe parbrizul unei maşini / pe care

stă o jigodie îngheţată. / Miroase a vin, a bucurie curată prin curţile modeste/ iar copiii încotoşmănaţi îmi spun bună ziua la porţi. // Va fi cald de la sobă în casa copilăriei tale, / vei radia în noua ta rochie verde, vei pălăvrăgi cu soră-ta o grămadă, / eu voi juca table cu tata socrul / şi vom bea ţuică fiartă, şi lumea va fi atât de mică…" (*So this Is Xmas).* Iar la capătul lecturii, personajul liric al lui Mircea Cărtărescu ni se va înfăţişa astfel ca un paradoxal *homo duplex,* prins între „literatură" şi „comedia literaturii", între blazare şi entuziasm, între scepticism şi sentimentalism – imagine care chiar dacă nu modifică radical percepţia noastră asupra liricii cărtăresciene, aduce nuanţe şi accente noi şi mai ales o infuzie de lirism. Nu ştiu dacă în felul acesta autorul *Levantului* reuşeşte să se îndepărteze cu totul de locurile comune ale optzecismului (aceasta fiind miza – mărturisită la o recentă întâlnire cu cititorii – a *Nimicului),* dar izbuteşte să ne sugereze ce ar fi putut să fie poezia de astăzi a lui Cărtărescu, dacă poetul n-ar fi fost substituit, de aproape două decenii, de prozator. Nu ştiu nici dacă poemele din volum sunt „poezie mare" (vor oare să fie?), dar „adevărate" (aşa cum îşi doreşte autorul lor) cu siguranţă sunt, mărturisind despre criza „poetului la treizeci de ani" care se descoperă în răspăr faţă de propria lui poezie şi de aversul surâzător al optzecismului.

Dacă ultimii exponenţi ai (neo) modernismului trăiau cu luciditate şi patetism drama „rostogolirii din centru", semn nu doar al „morţii lui Dumnezeu", ci şi al modernităţii târzii, instaurarea unui nou concept de poeticitate este în strânsă legătură cu reconversia acestei mişcări centrifuge într-un traiect centripet, care are drept ţintă nimicul, transformat în obiectul unei noi „religiozităţi", thanatofile şi thanatocratice, şi se concretizează într-o frenezie a ex-fundării, ce supune ideea de centru deriziunii nimicitoare.

Situată între teroarea „căderii pe cerc" şi voluptatea nihilofilă a farsei absolute, poezia lui **florin iaru** circumscrie un teritoriu de interregn, care nu mai este, cu certitudine, cel al modernismului, dar nu-i aparţine în totalitate nici experimentalismului, care implică angajarea ontologică necondiţionată pe linia unei experienţe a limitelor (limite ale experienţei, limbajului, poeziei), autorul oscilând între graţie şi sarcasm, candoare şi perversiune. El are un pronunţat sentiment al absurdului şi percepe comedia cotidianului în registrul pantomimei groteşti şi al parodiei existenţiale. În acelaşi timp însă, anxietatea egoului ulcerat de spectacolul agonic al lumii se transformă aproape instantaneu, la acest poet, într-o privire amuzată, poate chiar puţin complice, astfel încât, în locul „luptei cu absurdul", Florin Iaru propune adaptarea la toxinele acestuia, convieţuirea cu maladiile ontologice ale *mundus*ului apocaliptic. În felul acesta, în poemele sale, viziunea terifică se converteşte într-un balet graţios, întrerupt din când în când de nelinişti şi crispări pasagere, căci poetul nu e, prin natura lui, un „anxios", iar „terorile" sale sunt

mai curând „fandacsii” şi „nevricale” caragialeşti: „Vine la mine o brichetă cu om / şi-mi aprinde ţigările ude / – dom’le – chemicalele astea… / – dom’le – universul e curb… / – dom’le – înţelegeţi necesitatea? / creierul meu s-a săturat să-nţeleagă. / Ca o basculantă excitată / nervul mai cheamă sub steag baniţa gândului bleagă. / îţi priveşti cu uimire degetul care sare din articulaţie / sufletul care sare din articulaţie / umbrela articulată care creşte în ploaie / din capul tău” *(Zi ploioasă pe strada Păcii).* Tocmai neputinţa de a trăi cu intensitate până la capăt asemenea spasme ale substanţelor sufleteşti declanşează, în poezia lui Iaru, „chemarea departelui”, a „aerului cu diamante”, cu vagi accente thanatofile, căci mediile eterate acţionează asupra egoului asemenea unor oglinzi „ofelizate” şi invită parcă la moarte. În acelaşi timp însă, astfel de „stări de cutremur” sunt semnul dispoziţiei de a genera text, iar aerul capătă atributele substanţei semnificante, devine materia (auto) reflectorizantă a produsului textual, în timp ce sarabandele de imagini se cristalizează în jurul aşa-ziselor „figuri feminine ale Poeziei, poemul trecând de la referenţii litate la autoreferenţialitate şi de la poetic la metapoetic”: „… ea era atât de frumoasă / încât a fost la fel de frumoasă / şi-n continuare / Iar ei nu găsiră în toată / lumea largă / destule măsele / destule gâtlejuri în care să spargă / să macine să îndese / distanţa care creşte mereu / şi restul cuvintelor până la moarte” *(Aer cu diamante).* Graţioase, feerice în faza de început a poeziei lui Iaru, aceste reverii aeriene vor deveni ulterior mai crispate, mai străbătute cie „nervi”, mai doldora de conştiinţa propriei lor evanescenţe. Acum, ascensiunea ia forma „călătoriei spre nicăieri”, are drept ţintă nihilul (ontologic dar şi semiotic, nimic al lucrurilor şi al cuvintelor), în timp ce însăşi poezia devine o proiecţie antropomorfă a nihilului – „mireasa de vid”, adulată şi detestată la fel de fermecător: „Zumzăia aparatul. Devizul creştea pătratic / cal e – 2 înşfacă la f – 4 / Pierdeam totul, greşeam capital, nu mai veneai. / Nu mai luam mutarea înapoi. / Cu cât eram mai exact eram mai greşit / ducând trena miresei de vid” *(La cea mai înaltă ficţiune).* Consecinţa acestei dezabuzări este căderea într-un infern al domesticităţii, care nu terifiază, întrucât are ceva jovial şi benign (aşa cum este poezia lui Iaru, unde mustesc toate virtuţile şi toate păcatele optzecismului), pare desprins mai curând dintr-un desen animat decât din coşmarurile unui suflet bântuit de viziuni metafizice: „înălţau munţi de clătite gospodinele năucite / pierdute şi-au simţul domestic invadat de morburi / bat cu ciocane de aspic cuie de smântână / şi ascund, trăgând după ele / uşi abominabile, abominabile saltele de carne”. Iar această jovialitate despre care am amintit fixează destul de exact şi limitele metodei lui Iaru. Incapabil să-şi asume în totalitate aventura experimentalistă a limitelor, lăsându-se sedus de farmecul suprafeţelor şi având un „rău de adâncime” care-l face inapt pentru trăirile paroxistice, Florin Iaru textualizează cotidianul în cheia „simţului enorm” şi a „văzului

monstruos”, dar fară gustul caricaturilor „sângeroase” ale lui Caragiale, oferindu-ne, în definitiv, o parodie a caragialismului, peste care e altoit uneori tonusul bonom al feeriilor dimoviene.

Preocupat de „comedia cotidianului” se arată şi **traian t. Coşovei**, poet al decorurilor citadine sordide şi al „gurilor de metrou”, transpuse în „reportaje autenticiste”, în care accentul cade pe absurd şi pe caricatură. Cu toate acestea, autorul nu e câtuşi de puţin un „verist”, ci mai degrabă un spirit fantast şi barochizant, care „textualizează” realul după reţeta aglutinărilor insolite de imagini, a „configuraţiilor” din programul oniric. În consecinţă, peisajele sale „mizerabiliste” au aerul unor butaforii, în timp ce poemele se vor înfăţişă ca nişte ingenioase „puneri în scenă”, cu personaje de o deconcertantă artificiozitate, adevărate marionete umanoide care execută pantomime în registru absurd, cu gesturi dezabuzate şi obosite: „Soldatul de plumb de pe acoperiş este singur. / îngerului de pe şosea îi este frig. / Eu mi-am câştigat viaţa împingând vagoneţi pe linia moartă / descărcând saci grei de cuvinte sub ferestrele tale. // în parcul municipal – după o iarnă şi încă o iarnă şi încă o iarnă – / îndrăgostiţilor le-au crescut părul şi unghiile nesfârşite, / îmbrăţişaţi, poartă şi acum patine uşoare. / în restaurantul gării, în cazarma pompierilor / pluteşte aburul respiraţiei lor. / Din buzunarele întoarse, vântul spulberă încă seminţe de mei” (*Cruda poveste de dragoste).* Privirea care percepe tabloul dezolant al cotidianului nu mai este jovial-amuzată, ca la Florin Iaru, ci apatică, indiferentă, iar un soi de „vedere de la distantă” e semnul prizei precare asupra realului, al clivajului care se interpune mereu între universul exterior şi ochiul unui *voyeur* obosit, care şi-a pierdut orice curiozitate pentru spectacolul, în registru parodic, al existenţei: „Eu nu mi-am scris niciodată numele / pe bonuri de cărbuni – / pe lângă silozuri am trecut fară să privesc înapoi – / prin iarba desculţă n-am alergat niciodată. / în ploaie n-am cântat, în deşert n-am scris cu creionul drumul caravanelor / Cu măturică nu m-am bătut la baia de aburi. / Cu mersul meu de urs n-am răsturnat înadins porţelanurile. // Odată am iubit ferocitatea oamenilor de zăpadă, / tandreţea sperietorilor uitate pe câmp. / Omului care lucrează la calea ferată am vrut să-i povestesc / o istorioara cu tâlc. / Omul acela e mort. / Prin faţa agenţiilor de voiaj mi-am plimbat viaţa ca pe o jumătate de pâine” (*Poemul de acum).* În consecinţă, văzul devine introspectiv, scormoneşte în profunzimea plasmei organice, unde descoperă neliniştitoare deficituri de vitalitate, instaurarea progresiva a golului, morbii extincţiei care erodează ţesuturile: „Ca pe o pagină albă / va fi linişte într-o zi, va fi cald, va fi bine. / Ca într-o carte cu paginile rupte / voi mânca *buturugi* la cofetăria din colţ. / Ploaia, afară, îmi va şterge chipul încet din memorie, / Voi fi omul fără însuşiri – cu paginile sfârşitului rupte – / voi fi omul negru, fără semnalmente, acela / pe care îl visează noaptea copiii, acela / pe care bătrânele din cartier îl

chemau sa le înece pisicile. // Ca pe o pagină albă, nescrisă / şi trupul tău va aluneca odată şi odată în iarbă, / Şi mâinile mele vor scăpa într-o zi pe covor ziarul acesta pe care îl citim de o viaţă / Chiar părul tău se va prăbuşi până la urmă / ca un coş de fabrică strivind sub el totul" (*Pagina albă).* Toată simptomatologia unei senectuţi precoce, a unei epuizări biologice premature, care se asociază tot mai mult cu istovirea pulsiunilor textuale, a disponibilităţii pentru actul înscripţionării, este înregistrată în veritabile „fişe clinice" care constată „căderi de tensiune", „boli cronice" ale ţesuturilor ce îl transformă pe emitentul de text într-o fiinţă agonică, plasată la jumătatea distanţei dintre viaţă şi moarte: „Bătrânul câine scos la plimbare în brânci în splendoarea / dimineţii de iarnă // Avea ochii mei, anii mei care-au fost, cearcănele mele. / Avea numele meu scris pe zgarda murdară – / cu un sfârşit de tandreţe, cu un început de ferocitate / strecurându-şi umbra printre barele de alarmă ale scării. / (…) în ochii lui am văzut sticlirea apocalipsei / şi datoriile mele neplătite şi viaţa mea – / (şi, doamne, avea anii mei şi lacrimile mele). / Bătrânul câine scos la plimbare în splendoarea ultimei dimineţi de iarnă – / împins o mie şi una de trepte, una câte una / până la capăt şi mai departe / de unde nu mai există / nicio întoarcere" (*Plimbarea de dimineaţă).* Câştigând în substanţă mai ales odată cu volumul *Bătrâneţile unui băiat cuminte,* această lirică a colapsului ontologic şi scriptural pendulează între presentimentul, resimţit cu tot mai multă intensitate, al morţii, şi dezabuzarea pe care i-o provoacă poetului textul. Actul poetizării va fi privit acum cu neîncredere, chiar cu ostilitate, ca o operaţiune „cu rest" (aşadar, imperfectă), căci realitatea lumii fenomenale se refuză textualizării, astfel încât actul scriptural îşi pierde caracterul de sortilegiu, el e un *acte manque,* care nu poate sa genereze decât dezolante „pânze ale Penelopei", aflate într-o perpetuă alcătuire şi realcătuire: „Toată iarna am scris la povestea vieţii mele, / la poemul pe care trebuie odată şi odată să-l termin. / Într-o cafenea ieftină de cartier, pe acoperişul / atelierului de bobinat / ca un lăcătuş încovoiat, ca o brută de ceasornicar am lucrat la el fără milă / Afară ningea şi eu îmi încălzeam mâinile la căldura lui. / Afară se întuneca şi cuvintele îmi laminau degetele şi faţa. // L-am scris pe coaja copacilor. A doua zi / am auzit de departe zgomotul sacadat al topoarelor – / de departe am simţit mirosul spirtului şi al focurilor de tabără. / L-am scris pe foşnetul ierbii. A doua zi / am simţit larma veselă a cosaşilor – de departe / am simţit în nări mirosul câmpului proaspăt arat" (*Omul care scrie).* „Autodescrierea" reprezintă o probă ontologică esenţială; în această lume a vitalităţii în declin şi a crizelor dramatice de identitate, a exista e perfect echivalent cu a fi scris: „a venit vremea să-mi termin poemul. Strigătele s-au isprăvit, / marile ploi sunt şi ele pe sfârşite. / Departe, peste oceane de sticlă / cascada genunchilor tăi se sparge de stânci. // Acum va trebui să-mi termin şi eu poemul – / ca să pot să

trăiesc / va trebui să-l închei ca pe o veche uniformă militară; / va fi ca şi cum voi pleca într-o lungă călătorie. / Voi închide uşa, voi scrie pe ziduri cu sânge de miel, voi bate în cuie fereastra – / dâre groase de var voi trage pe garduri, / îmi voi umple trupul cu grăsime de urs” *(Poemul).* Dar viaţa nu se lasă înscripţionată, iar actul scriptural nu generează decât „măşti” lipsite de viaţă, dublete fantomatice, care aparţin tuturor şi nimănui în acelaşi timp, ceea ce face ca textualizarea să capete dimensiunile unei acţiuni sisifice care ilustrează mecanica absurdă a existenţei: „Toată iarna am lucrat la povestea vieţii mele. / Haide, mi-am zis, odată şi odată tot va trebui sa înfrunţi realitatea; / odată şi odată va trebui să te desparţi de acest poem! // 1 l-am arăta omului care păzeşte rezervoarele de apă ale oraşului / şi acela mi-a spus ca seamănă cu povestea vieţii lui / i l-am arătat marelui mutilat de război şi acela / a recunoscut că are chiar sângele său” *(Omul care scrie).* În consecinţă, masca lirica predilectă va fi aceea a „băiatului rău”, care refuză să accepte convenţiile textului şi ale textualizării: semne al frondei (acea „frondă rece” care vine din minte şi nu din inimă, specifică optzeciştilor), scriitura în răspăr sau parodierea actului textual nu reuşesc să genereze, inevitabil, altceva decât text, astfel încât lehamitea existenţială se converteşte într-o paroxistică lehamite scripturală, iar tentativa înscripţionării realului nu lasă în urma ei decât o oboseala uriaşă: „Cu focul stins în vechea mansardă, / cu ţigările pe sfârşite, cu lupii la uşă / (ah, la flăcările lor mi-am scris o viaţă întreagă poemul) / după ce am urcat un munte de plumb literă cu literă / sunt singur şi în tăcerea din jur/ aproape aş putea să luminez” (*Comerţul cu indulgenţe).* Tentativa de evaziune din „carcera scripturală” (mai redutabilă încă decât cea ontologică), utopia ieşirii din angrenajele „inumane” ale textului nu fac decât sa potenţeze, în cele din urmă, conştiinţa încarcerării definitive în spaţiul textualităţii, acea conştiinţa de „ocnaş al cuvintelor” care aduce în poezia lui Traian T. Coşovei accente de o gravitate extremă: „când noaptea coboară cu gesturi egale / şi în măruntaiele ei înstelate se întinde fericirea cu câini, / să-mi fac catrafusele, să pleznesc ca o punga cu vitriol / în oraşul acesta de sârmă ghimpată? / Să-mi iubesc cămaşa de forţă, să-mi limpezesc sufletul / şi ploaia să mi se pară / părul lung, electrizat, al norilor?”. Căci, dincolo de predispoziţia lui pentru ludic, pentru arlechiniadele melancolice şi pentru grimasa ironică, Traian T. Coşovei rămâne, în partea cea mai rezistentă a liricii sale, un poet al „obsesiei textuale”, adică al conştiinţei că emitentul de scriitură este subordonat total şi definitiv în raport cu „ilimitatul” textului, care îşi impune întotdeauna necesitatea, determinismul, încă şi mai rigid decât cel al realului.

Teoretic an al „realismului senzorial” şi al „noului antropocentrism”, **alexandru muşina** se lansează în explorarea realul, elaborând, cu un desăvârşit simţ plastic, scene de cine-verite sau „tablouri de gen” în care

observaţia realistă e deturnată spre grotesc şi caricatural: „curând vom intra în tunel lumina se va impalida / ca o tânără în pragul maturităţii timizii / jucători de cărţi reminiscenţă a unor / mentalităţi depăşite lasă deoparte / dreptunghiurile verzi precum cartelele tinereţii boeme participă / la conversaţia elevată în curând / vom sări afară hop – la iată oraşul / turistic internaţional lumina ochilor noştri / nevestele şi soţii şi pruncii” (*Lecţia a cincea. În tren).* Există în asemenea poeme un fel de hedonism vizual, o voluptate a contactului frust cu lucrurile, poetul jubilând, ca odinioară Voronca, în faţa maldărelor de zarzavaturi, în timp ce „ziua recoltei” devine o adevărată sărbătoare a ochiului avid de concret: „ziua recoltei / cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei graşi atârnând / de la an la an mai bine îmi ajut / o zi frumoasă ieşim în stradă dans la rue televizoarele / albesc zidurile caselor aplauze ce mulţumire / să vezi preţul verzei la 0,95 şi ceapa ca o fecioară / sigură de ea şi demnă deşi cam din topor abia/ cu 2,60 înfăşurat / ca un ştiulete în trei pulovere avansez / printre tarabele încărcate toamnă bogată riche automne” (*Lecţia a patra. La piaţa).* Aceste „feerii” în registru ingenuu au însă tendinţa de a se degrada aproape simultan în parodic, lumea capătă aspectul unui uriaş teatru de marionete, iar poemul devine un inventar de automatisme comportamentale, marcând degradarea vitalului în mecanic: „în camera cu leandrul sprijinit / de un tub de neon mă gândesc la tine / corectez extemporale je etre tu etre şi aşa mai departe / mâinile execută mişcări complicate / după un program bine pus la punct voi fi / totuşi util societăţii tu plângi / răscolind clipele cuvintele banale / ca nişte molii aşezate pe umeraşele albe / cele mai nobile sentimente / il etre nous etre vous etre” (*Lecţia a treia. În cameră).* Aici, cotidianul contrariază prin banalitate şi meschinărie nevoia de fabulos, astfel încât poezia lui Alexandru Muşina va aluneca de la notaţia autenticistă spre un soi de „himerism” sui-generis, configurând, pe urmele oniricilor, „picturi metafizice” în registru graţios sau terific, cu „zboruri” chagalliene, dar şi cu scene de supliciu grotesc: „Pregătiseră cu grijă seara, o fardaseră aşa / încât sa nu mă excite deloc, apoi au adus / Cristalele acelea mari, cu câte o vână pulsând. «Sunt pentru relaxare, mi-au spus. Noi avem grijă/ întotdeauna de clienţii noştri» // Atunci a intrat o femeie. Gândacii nichelaţi/ Lipiţi de tâmple au început / Să-mi ardă pielea. «Iubeşte-o! mi-au spus, / Totul va fi bine, vei fi / Răsplătit regeşte.» «Vax» / Am răspuns. Atât. Seara/ Se dezbrăca încet. Sexul/ Ei imens îmi acoperea tot mai mult ochii. // «Tu ai vrut-o», mi-au spus, / Când uşile s-au prăbuşit în celule şi hematomul / Mi-a cuprins fruntea, «iubeşte-o! mi-au spus, / Va fi bine, iubeşte-o şi totul se va / Aranja!» «Vax» le-am zis: / atât mai puteam, atât mai puteau suporta / Piticii căpoşi ai oaselor, nimfele / îndărătnice ale limbii «Eşti un prost!» / Mi-au spus. Şi m-au lăsat în pace. // M-am trezit pe podea. Eram gol. Singur. Cu urme / De gheară la-ncheieturi. De dinţi / Pe gât şi pe umărul stâng. Cu pielea

acoperită / De o secreţie gelatinoasă, transparentă” (*Experienţa a treia. Descântec de dragoste).* Acum, poemele lui Alexandru Muşina stau sub semnul metamorfozelor monstruoase sau evocă antropogeneze burleşti, devin alegorii ale „morţii în text”, populate de prezenţele „călăilor textuali” ce săvârşesc ritualul magic al trecerii din realitate în textualitate: „Arta metamorfozei constă / în suprimarea aerului dintre celule. Ele atunci / Se transformă într-o pastă gelatinoasă, pe care / O recompunem cu un aer special în forma dorită. Mi-au explicat. / Eu am închis ochii: Ţin minte, în stânga era aşezat / Un ghiveci imens, cărămiziu. // Mi-au luat capul, au scos aerul, apoi au modelat / Nişte frunze mari, cărnoase. / Mi-au luat gâtul, au scos aerul, apoi l-au separat/ în câteva tije gălbui, pline de sevă. // Mi-au luat trunchiul. Au scos aerul, au stanţat / Un fel de copac verzui. Materialul rămas / L-au pus deoparte” (*Experienţa a patra. Lecţia de agronomie).* Aşa cum se poate vedea, lumea textului, cu „îngerii săi exterminatori”, funcţionează ca o uriaşă pompă de vid, sugerând „vampirismul” hârtiei care reduce omul în carne şi oase, supus legităţilor operaţiunii de (auto) textualizare, la bidimensionalitatea fiinţelor scrise. El dobândeşte aspectul omului-plantă, reprezentare antropomorfa a textului însuşi, cu reticulele sale de semne, sau se metamorfozează într-o stranie fiinţă mono-oculară, posesoare a „ochiului ciclopic” care constituie prin excelenţă instrumentul textualizării realului: „Stai aici! mi-au spus. Rezistă. / Vom veni peste 3000 de ani. Eu am deschis/ Ochiul. Eşti cel mai bun, / Mi-au spus. Ne întoarcem cu aprobarea / (…). // Eu am deschis / Ochiul. El a rămas deschis” (*Experienţa a opta. Lipirea de retină).* Oscilând astfel între reportajul autenticist şi vizionarismul burlesc, între foamea de real şi fascinaţia textului, cu legile lui inumane, poezia lui Alexandru Muşina se va înfăţişă ca o mixtură de cotidian şi de fabulos, unde anecdoticul este convertit (pe urmele lui Mircea Ivănescu) în „literatură”, prin intermediul hiperbolelor ironice, care au rolul de a bagateliza atât universul experienţei de zi cu zi cât şi mitologia Textului şi a Cărţii, iar poezia nu mai este decât o uriaşă mistificare, o producţie de „trucaje”, ca în cunoscutul poem *Budila-Express*, o „autobiografie fabuloasă”, care, pornind de la mitul, tratat în registru parodic, al „artistului blestemat”, denunţă simultan meschinăria realului şi minciuna literaturii: „Cei care m-au iubit au murit înainte de vreme, / Cei care m-au înţeles / Au fost loviţi pe la spate şi înmormântaţi în grabă, cei / Care mi-au tras le xerox programul genetic au înnebunit / Şi-şi plimbă în soarele amiezii / Privirea tumefiată, creierul mirosind a cloroform”. Compus după metoda secvenţională a lui T.S. Eliot, poemul conturează topografia unui Waste Land grotesc, care, convertit în „literatură”, îşi face încă şi mai pregnant încărcătura de derizoriu, în timp ce actul scriptural capătă (în spiritul teoretizărilor lui Derrida din *Farmacia lui Platon)* toa; e valenţele unei operaţii cosmetice, care, în loc să estompeze

mizeriile cotidianului, le ridică la coeficienţi încă şi mai înalţi: „Şi noi am călătorit cu Budila-Express / în dimineţile toamnei, în amiezile de vară, / Sub cerul iernii, primăvara am călătorit/ Cu Budila-Express. // Şi noi am coborât la Hermannsdorf, am văzut / Bidonville-urile din marginea terasamentului, / Nesfârşitele turme de capre râioase, şi noi / Am văzut Teliu-Valley, şi noi am auzit / Graiurile amestecate ale triburilor de culegători de ciuperci, / Şi noi am prăjit slănină la flacăra brichetelor, am croşetat răbdători, în aşteptarea minunii, şi noi / Am vizitat Întorsura-City, ba chiar ne-am întors / Cu preafrumoase suvenire". Făcând simultan, ca mulţi dintre colegii lui de promoţie, comedia cotidianului şi comedia literaturii, Alexandru Muşina va adopta adeseori faciesul scriptorului dezabuzat, conştient de imperfecţiunile limbajului şi de vidul semantic al semnului, conturând utopia unei comunicări nonverbale, plasate sub semnul „soarelui animal", a unei limbi a celulei şi a sângelui ce anticipează semiozele viscerale de mai târziu ale lui Adrian Urmanov: „Am supravieţuit.Ca bursucul / Care vede mugurul verde în somn şi oftează. / Sângele ştie legea mai bine, iar celula / Comunică direct cu Dumnezeu" (*Oda a XWV-a. Sol)*Dar visceralitatea pe care o evocă poemele lui Muşina e una agonică, atinsă de morbii disoluţiei apocaliptice, astfel încât textele sale vor transcrie regresul în plasma primordială, în imanenţa unei materialităţi absolute care evocă corporalitatea „mută" a textului şi a semnului, supusă propriilor sale legi şi necesităţi: „Aşa am învins: mâna a amorţit. / Piciorul a amorţit, gura a amorţit, / Ochii au încetat să mai bată, creierul a uitat. / Aşa am învins; limba s-a făcut gelatină, / Oasele s-au făcut gelatină, nervii s-au făcut gelatină. // Degeaba au urlat ca apucatele, / Rânjindu-şi colţii negri, mici şi mulţi, / Semenele, poveştile din cărţi. Teama e o mamă. / Teama e o mamă bună, iubitoare. / în uterul ei înveţi să trăieşti. În uterul ei / Sunt alte legi, alţi zei, răsare un alt soare. / Un soare vânăt, cald. Un soare animal, / Mai înţelegător decât oricare soare" (*Oda a XVIII-a. Sol)*Avem de a face aşadar (ca şi la Traian T. Coşovei) cu o vitalitate precară, problematică, situată sub ameninţarea „catastrofei entropice", astfel încât viaţa tinde aici să se reducă permanent la o simplă mecanică, iar fiinţa umană să capete aspectul mecanismului umanoid, poemele autorului transcriind acum o angoasă a „maşinismului", aceeaşi angoasă pe care o manifesta Mircea Cărtărescu în faţa „maşinii de scris": „Trupul meu are o sumedenie / De buzunare. Nasturi noi. Lucitori. / Ai tu pe tine culoarea, culoarea? Vrum / Vrum, vrum. Aro-ul lui Nae Nae. Muum, vaca în staul, / Plină de lapte. Am tuburi multe şi tubuşoare, / retorte, fire, diode, transformatoare. Şi am / Un trup cu sumedenie de buzunare" (*Cele amestecate).* Odată cu „răcirea" magmei vitale, personajul liric devine, în felul acesta, o piesă a „marelui mecanism" ontologic, este supus unui proces de robotizare, iar viaţa lui se reduce la o succesiune de automatisme groteşti, corpul său – la o colecţie de

fragmente anatomice şi de obiecte domestice: „Se lasă moale în jos.

Îşi priveşte / Mâinile. Dă din cap. Se uită în jur: / Dreptunghiuri, cercuri, pătrate. Culori învechite. / Tic, tic. Un zeu mic. Tic, tic. Electrozii. // Ceva îl trage în sus. Ceva îl pune în mişcare. / Picior, picior, picior, robinet, mână / apă mână tub galben periuţă pastă dinţi mână / apă rece mână apă caldă mână ochi / nas buze urechi mână picior / picior picior mână cămaşă braţ braţ / mână pantalon picior mână nasture / nasture, nasture, nas-tu-re…” *(Trezirea).* Vorbirea, şi desigur, odată cu ea, poezia, nu mai constituie, la rândul lor decât nişte automatisme, şi prin aceasta, nişte forme de alienare, generând o uriaşă stare de oboseală existenţială: „nu am nevoie de metronom conversaţia-e un metronom inima mea şonticăită ţăcănitul / roţilor trenului sunt poate un om obosit obosit obosit / dar nu terminat faţa mea / nu e de cretă e doar buhăită” *(Sâmbăta. Oamenii se macină).* Setea de autenticitate, pe care Alexandru Muşina o împărtăşeşte cu colegii lui de promoţie, constituie resortul principal al unor asemenea poetizări, pe parcursul cărora lumea meschină a experienţei capătă forma unui univers carceral, ce înjoseşte şi alienează. „Marginea”, pe care Mircea Cărtărescu sau Florin Iaru o contemplau cu un ochi mai curând amuzat, dobândeşte la Muşina aspecte terifice, oripilând mai ales prin lipsa ei superlativă de adevăr.

Prezentă şi în volumele mai vechi ale lui Muşina, „vitalitatea agonică” este interogată, palpată, răsucită pe toate feţele în *Regele Dimineţii* pe linia unei „ontologii a declinului” ce-şi extrage esenţele din conştiinţa acută a fragilităţii tuturor rosturilor şi rostuirilor omeneşti. De aceea poetul se va autodefini de la bun început ca exponent al unei umanităţi „reziduale”, a cărei existenţă se desfăşoară pe fundalul unui cosmos atins de colapsul energetic şi al unei istorii maligne, traversate de spectrele călăreţilor apocaliptici; „Sleite sunt vinele cerului, obosită carnea pământului, / Plini de ciuperci plămânii aerului. Născuţi / Prea târziu, născuţi prea devreme, / Sub un semn strâmb, când uneltele / Ele însele, suflete simple, s-au umplut de tumori / Şi se-ncurcă unele-n altele, făr’ şi priceapă de ce. // Din Răsărit, de unde altădată venea / Tânărul Baldur, călăreţul cu lancea de aur, / Fiul Moşului Soare, -au venit călăreţii de ceaţă, / îmbrăcaţi în sânge, spunându-ne / Că aceasta-i lumina. Că sângele închegat/ E adevărata lumină. / Au venit, cu-o pecete-n loc de gură, cu ţevi de pistol / în loc de ochi. Cu o ceată de slugi: / Pedestraşi de funingine şi cenuşă, gânduri dospite / în spatele casei, acolo unde se-ngroapă / Copiii lepădaţi înainte de vreme, Câinii turbaţi, unghiile tăiate şi părul” *(Fiul iernii).* Produr al unei vitalităţi epuizate, risipindu-şi aproape instantaneu toate facultăţile creatoare, acest *homo apocalipticus* posedă toate tarele „vârstei de fier”, e un „eşec ontologic” care poartă, înscrisă în codul genetic, fegea necruţătoare a entropiei: „Noi suntem fiii iernii. Născuţi/ / în cârpe putrede, în zilele / Când Moşul Soare trăgea să moară, undeva / Dincolo de mlaştini, într-o

colibă/ Din oase şi piele de ren. // Mamele noastre-au fost veştede, bătrâne, / Femei trecute înainte de vreme, cu toată căldura / Strânsă-ntr-un loc. Ca într-un tuci, / Ca într-o vatră de lut. Noi trebuia / Să fim stropi strălucitori, de aur şi foc, / Topind gheaţa, arzând cârpele putrede; / Repede ne-am prefăcut în negru tăciune" (*Fiul iernii).* Plasată sub semnul zodiacal al Tumorii, lumea din textele lui Alexandru Muşina seamănă ca o picătură de apă cu spaţiul „transpolitic" al sistemelor saturate şi al excrescenţelor metastatice, aşa cum îl descria Jean Baudrillard; prin urmare, aici, obiectele agresează, iar materia anorganică are strania proprietate de a metastazia, răspândindu-se pretutindeni şi invadând în cele din urmă ţesutul vital, pe care încearcă parcă să-l secătuiască până şi de ultima picătură de viaţă: „Prin casele noastre trec mii de tuburi şi fire, / Mii de furnici, şobolani care visează / Şi lasă-n urma lor milioane de căcăreze. Mâna învineţită de frig, părul năclăit de sânge, / O gaură în stern, unde se adună gunoiul, / O chiuvetă plină de vase nespălate şi vomă. / Dar mintea mea? Hello, se vede ceva? / Se vede ceva dincolo de pielea tot mai bătrână? / De oasele măcinate de singurătate? // Căldură, căldură, căldură! Repede, şobolanul/ A născut o mie de pui, să-i strivim, furnicile / Au izbucnit din gură, din nas, să le strivim, / Gândacii răsar de sub unghii, să îi strivim! / Repede, repede, cu spray, cu detergent, repede, repede, / Să rămână totul curat!" *(Faianţă).* Lumea „tumorii" este însă totodată şi lumea „terorismului generalizat", în care catastrofa pândeşte de pretutindeni şi fiecare prezenţă umană constituie o ameninţare virtuală, cu cât mai vagă cu atât mai terifică; „Din turnul de apă ei împrăştiau / Fluturaşi albaştri cu roz pe care scria / «Tot înainte» «Viitorul cu noi» «Luminoasă e calea» / Şi aşa mai departe/ / Sângele se agăţase de cer/ Ca un copil de pântecul mamei înainte / De violul bronhiilor, înainte / De ţiuitul metalic al celulelor asediate / De microbi şi lumină. // «Stăpânilor!», am urlat, «Camarazi!», / «Slugi netrebnice!», am urlat sub soarele nemilos, / Sub mâzga de microbi «Opriţi odată / Fluturii voştri de hârtie, opriţi caracatiţa nevăzută / Ce-mi acoperă cu încetul meningea, / Ochii de prinţ, sexul curat şi puternic, opriţi!» „*(Amiazăplutonică).* Sentimentul primejdiei iminente împinge acuitatea senzorilor până la paroxistic, corpul intră şi el în categoria obiectelor ostile şi ameninţătoare, astfel încât personajul liric îşi scrutează cu anxietate fibra somatică, îşi interoghează ţesuturile, îi invocă la tot pasul pe „zeii subcelulari": „Iarăşi pe piele mi-a răsărit / Un roşu arhipelag. Să fie arheii / Celulelor? Nemulţumiţi. Să fie daimonii / Ficatului, splinei? Să fie micii zei / Ai vaselor sangvine? // Port cu mine un animal uriaş, / Un continent, o galaxie. Nimeni nu ştie cu-adevărat / Ce se petrece acolo. Din când în când / Primesc semne: un dinte găurit, o vânătaie, / Un roşu arhipelag pe mâna mea stângă" *(Arhipelagul).* Dacă somaticul este ameninţat de expansiunea ţesuturilor maligne, „cancerul" ce se insinuează în profunzimea materiei sufleteşti este

tristeţea, iar sub acţiunea ei subiectul uman îşi pierde capacitatea de a trăi micile bucurii care reprezintă sarea şi piperul existenţei, de a jubila în faţa miracolului cotidian, descoperind lipsa de consistenţă a „realului” ce dobândeşte acum ceva din evanescenţa mirajelor: „Daruri ale aerului, ale luminii obosite, / Ale unui Dumnezeu tot mai îndepărtat. Semne vagi / Pe spatele Diagramelor Lui // Când tot ce ai iubit se scufundă încet, / în aer, în lumină, în mâzga din creier… / Şi rămân… Ce rămân? Mici reflexe în aer, / Cicatrici, o muzică ce dilată / Imperceptibil celulele” (*Micile daruri).* Momentul de climax al acestei scleroze care atinge progresiv psihicul şi somaticul este (cum ar spune Angela Marinescu) „tăcerea sexuală”, agonia instinctelor şi sleirea capacităţilor afective: „Noi nu mai avem dreptul să iubim / Fiindcă ştim: repede trecătoare e febra, / Mirarea, durerea, ruşinea… / Nesfârşită, nesfârşită oboseala. // Oboseala de după dragoste. În care uiţi, eşti uitat. / în care din tine nu mai rămâne decât un abur / Ce se destramă încet. // Nicio urmă în aer, pe masă, pe covor, în piele. / Nicio urmă pe cearceafurile proaspăt spălate. / Doar oboseala. Nesfârşită. Oboseala” (*Noi nu).* În această lume, aflată foarte aproape de colaps, personajului liric nu-i mai rămâne decât să încerce, printr-un proces de alchimie interioară, conversia entropiei în negentropie, tentativa de a da un sens lucrurilor şi întâmplărilor, luând act, cu o luciditate superlativă, de răul lumii şi răul istoriei: „Eu ştiu că ei sunt aici, chiar dacă / Culoarea li s-a schimbat, chiar dacă mamele noastre / Din vintrele lor le-au dat, fără să vrea, puţină căldură, / Eu ştiu. Şi-i de ajuns / Să privesc faţa de cârpă, trupul degerat, putrezit / Al mamelor noastre, ca să îmi reamintesc” (*Fiul iernii).* O copleşitoare stare de oboseală a luat acun locul „realismului senzorial” din primele versuri ale lui Muşina, dar poetul are capacitatea de a-şi transforma trăirile depresive într-o mică „eroică”, afirmând, pe linia unei înţelepciuni care pare să recupereze ceva din valorile milenare ale stoicismului, triumful moral al individului, de o (aparent) deconcertantă fragilitate, asupra „tumorilor” fără leac care deformează lumea actuală. *Regele dimineţii* (probabil cea mai bună carte a lui Alexandru

Muşina) este astfel, înainte de toate, o „pravilă de morală practică” şi un manual de înţelepciune, o carte nu a entropiei, ci a negentropiei.

Pe **romulus bucur** generaţia „furioasă” a *Fracturilor* l-a considerat unul „de-ai lor”, iar faptul nu trebuie să surprindă prea mult, pentru că poetul arădean a dus mai departe decât orice autor optzecist formula poemului autenticist, lipsit de veleităţi „metafizice” şi mai preocupat de pulsul realului decât de virtuozitatea metaforei. Spre deosebire de colegii săi de promoţie (un Cărtărescu, un Iaru), Romulus Bucur nu descoperă însă în spectacolul străzii prilejuri de delectare sau amuzament; peisajele sale „stradale” sunt lipsite de policromie, epurate cu grijă de orice tentă de pitoresc, iar oraşul e un spaţiu mai degrabă ostil sau oricum lipsit de căldură, cu pâcle, ploi şi singurătate:

„Acest spaţiu cu parcuri, bănci / şi ore învrăjbite, / cu ploaia lui de întuneric / murind încet. / Trecători întârziaţi / înfloreau şi se scuturau/ în aerul greu. *// Hai acasă cerul/ e o piele udă/ de care mărunţii şobolani / trag să acopere lumea" (automobilul negru).* Prin urmare, decorul citadin nu stârneşte niciun fior de curiozitate, ci o mişcare de recul, astfel că, departe de a împărtăşi plăcerile unui flaneur sensibil la poezia oraşului, poetul se simte în largul său în spaţiile închise, care fac posibile micile scene de tandreţe, emană căldură, sunt protectoare ca nişte cochilii: „pe perete / poza bunicului / cu mustăţi şi uniformă / de cătană / chezaro-crăiască/ (brusc realizez că lumea/ ar continua să existe şi fără mine)/ / în acest moment/ se deschide uşa/ şi intri / începând să deşerţi/ un buzunar de castane/ / una mie / una ţie…" *(un buzunar de castane).* Orice prilej de apropiere este, de aceea, bine venit, iar mesele „burgheze" de familie nu sunt, nici ele, dispreţuite, căci apropie, restabilesc legături, prilejuiesc comuniuni aproape eucharistice cu căldura solară conservată de carnea policromă a fructelor: „nici nu-i ceva nou pe timpuri / era chiar şi un cântec / dar acum vreau să vorbesc / despre ananas portocale / banane mere pere piersici / cireşe vişine căpşune / – eventual sub formă de compot – / strânse cu grijă peste an / şi despre cum ne adunăm / toată familia în jurul mesei / în noaptea de anul nou / ca un melc în cochilie / ne luăm de mână şi / renunţăm la metafizică / şi la simboluri / şi ne bucurăm / că trăim" *(salată de fructe).* Viaţa conjugală, lipsită de explozii pasionale, oferă la rândul ei o empatie molcomă, posedă ceva din căldura domoală a unei sobe de teracotă: „e fată bună acum / în loc să frec pe jos să bat covoare / sau alte alea ce intră în atribuţiile / unui soţ nu model dar barem normal / eu scriu poezii / pentru liniştea noastră / adică îi întind colile de hârtie / acoperite cu un scris oricum / greu lizibil şi văd / că mă priveşte tandru ca şi cum / s-ar abţine să-mi zică vreo două / totuşi frântă de oboseală / se aşază cinci minute / în fotoliu şi mi le cere / zicând apoi sunt bune / lasă-le aşa nu schimba nimic" (*nevastă-mea*). Căci poetul are fobia frigului, pe care îl descoperă pretutindeni, în spaţiul exterior, dar şi în profunzimea propriilor sale ţesuturi, pândite parcă în permanenţă de pericolul unei glacificări iminente, iar textul transcrie trăiri „la cea mai joasă temperatură"; „aş putea copia înscripţiile / de pe două morminte alăturate / aţi fi obligaţi / să mă credeţi că e vorba / de bunicii mei zăpada / ce le acoperă frigul şi / zăpada din cimitir / faptul că eu însumi / aş putea deveni / un paralelipiped de gheaţă" (*katharsis).* În consecinţă, presentimentul morţii apare de timpuriu în poemele lui Romulus Bucur, iar, sub acţiunea acestuia, lumea capătă tot mai mult configuraţia spaţiului vid, e un univers rezidual, al „cojilor" şi al „frunzelor jupuite" „plaja pustie / cinematograful pustiu, / cu coji de seminţe pe jos / urletul pustiu / în care stai şi cânţi / cu jale cumplită / viaţa lumii / scrisă pe foi jupuite / de pe inimi vii / (…) văzut de sus văzut de departe / omul părea că n-are moarte / văzut de departe văzut de sus / omul părea că e

în plus” *(omul cu chitara).* În felul acesta, autorul descoperă că toate experienţele omeneşti stau sub semnul timpului tenebros, devine nostalgic, contemplă, cu ochi aburit, exponatele din muzeul trecutului, a căror caducitate îl fascinează: „am fost la iaşi «o nouă generaţie de poeţi» / prezentată de laurenţiu ulici / la cluj unde am cunoscut-o pe oana / mirosul de mici şi zăngănitul halbelor de bere / urcă până la mine de la / terasa alăturată mă duc să-mi continuu / reveriile în parc sub o salcie / lângă o cascadă artificială citind / montale contemplând apusul soarelui / alţi vilegiaturişti care mănâncă / seminţe joacă / cărţi dezleagă / cuvinte încrucişate mă obsedează / o sintagmă dintr-un poem (propriu!) / «greutatea cernelii pe hârtie» fără / să fiu în stare să-mi aduc / aminte restul poate / e cazul să / găsesc o nouă imagine fericită / ca; e să rămână / – ea singură – // după ce a transformat / faptele în cenuşă” (*ariul 1978).* Asemenea stări de melancolie instaurează un soi de acalmie a simţurilor şi dacă e adevărat că, nu în ultimul rând, optzecismul poetic se poate defini prin formula „realism senzual”, senzaţiile capătă în poemele lui Romulus Bucur accente particulare. Căci, departe de o poseda acea intensitate a privirii pe care o revendica Alexandru Muşina în numele „noului antropocentrism”, poetul vede „înceţoşat”, percepţia vizuală e în permanenţă „filtrată”, „ştearsă”, ia tot timpul o anumită distanţă faţă de lucruri: „să păşeşti în tablou la fel/ cum ai intra (t)/ în expoziţie privirea să/ mângâie mobilele vechi să/ se scade în lumina / filtrată dintr-un pahar / cu apă de pe pervaz” *(să păşeşti în tablou la fel).* Senzaţiile auditive sunt, la rândul lor, surdinizate, trecute parcă prin nişte straturi de vată, mărturisind despre o sensibilitate aproape letargică, pe jumătate anesteziată: Duminică. / Familia aşezată/ în jurul mesei. / «Când eram eu de vârsta ta…» / (Glasurile celorlalţi / ajung la tine / ca bolboroseala / cuiva ce se îneacă/ în băutura rămasă/ pe fundul unei uriaşe sticle) ” *(Copil găsit).* Minimalismul lui Romulus Bucur, despre care s-a vorbit cu atâta insistenţă, se dovedeşte astfel (şi) unul senzorial; pierzând în intensitate, senzaţia se încarcă însă de inefabil, iar senzorii dobândesc capacitatea de a disocia nuanţele cele mai subtile, astfel că poetul apare adesea (mai ales în poemele sale de dragoste) în ipostaza unui degustător de senzaţii plin de rafinament, operând cu texturi de imagini de o mare fineţe, care se nasc din conlucrarea tuturor simţurilor. Niciodată prea apăsate, aceste imagini mai mult sugerează decât reprezintă, se nasc din tăceri şi din spuneri, din umbre şi din lumini, din pete de culoare parcă întâmplătoare: „vezi prin geam o rază de soare / şi (încerci să) îţi închipui / că e încă vară // (o portocală – nu-ţi vine / s-o cojeşti de teamă / să nu apară o zână şoptind «apă» / stingându-se de sete apoi) // un animal ce se face mic ascunzându-se în blana sa / trupul băieţesc / fară rotunjimi/ / (gata vacanţa acum ne îmbrăcăm frumos/ şi ne jucăm de-a femeile şi bărbaţii) ”. Poezia lui Romulus Bucur se dovedeşte în felul acesta mult mai elaborată decât pare la

prima vedere; cu atât mai mult cu cât poetul posedă şi o impresionantă ştiinţă a compoziţiei; rareori poemele sale au o dezvoltare lineară, căci principiul după care se poetizează aici este acela al „potecilor care se bifurcă” (evocate de altfel în titlul unui poem), astfel încât textul capătă configuraţia unui arabesc, devine în final altceva decât părea să fie la început, are rupturi semantice, inserţii, schimbări de persoană, alternanţe de planuri temporale, aşa cum se întâmplă de pildă în acest poem, care trebuie citat în întregime: „în zori am intrat la arest / (era duminică şi peste noapte / fusesem caporal de schimb) / fruntaşul nencescu / mă aştepta la post cu nervii / în pioneze culcat pe şubă / îmi bag piciorul nici în permisie / nu-mi dă drumu’ deşi mi-a promis / şi nu pleca poate fac vreo prostie / am arma încărcată / atunci se ivi / de undeva ofiţerul de serviciu / la care nencescu sări în picioare / îşi puse pe umeri şuba / ca pe o tohoarcă şi raportă / că la postul lui nu s-a întâmplat / nimic deosebit/ / nu înţeleg ce caută/ în toată povestea asta / cimpoieşul din cocorăşti // astfel totul e clar / şi ceainicul luat acum / o clipă de pe foc / pe care-l ţin în mână / nu-l trântesc nu-l arunc / şi mândria mea rănită / ideile de a mă face / cioban sau călugăr / sau măcar să / las dracului tot să / zac într-un ungher / (eşti soţ şi tată ai / responsabilităţi datorii faţă de ocietate // dar nu s-a întâmplat / nimic deosebit / scriu scriu scriu scriu / pe hârtie de culoarea / consistenţa / gustul / cenuşii” *grădina potecilor care se bifurcă).* Găseşti în asemenea texte aproape toate achiziţiile poeziei mai noi (începând, la zicem, de la avarigardele interbelice), pe care Romulus Bucur le întrebuinţează, cu ingeniozitate desigur, dar şi cu ceva din dezabuzarea unui spirit sceptic, care nu mai crede în nicio retorică. Aşa se face că micile nostalgii sau reveria melancolică şi, până la urmă, poezia însăşi devin aici (ca la mulţi dintre poeţii Grupului 80) obiectul bagatelizării sau al deriziunii, o deriziune mai curând blândă decât sarcastică, fiindcă poetul nu are vocaţia nihilistă a avangardiştilor de odinioară, e blazat şi nu revoltat. Oricum, contribuţia lui la configurarea unui nou concept de poeticitate, care se realiza la începutul anilor ’80, rămâne esenţială, iar influenţa sa asupra ultimelor promoţii poetice (recunoscută de altfel) ţine de domeniul evidenţei.

Lirica vizionară şi metafizică

liviu ioan stoiciu, ion mureşan, nichita danilov, viorel mureşan

Unul dintre aspectele cele mai provocatoare ale poeziei lui **liviu ioan stoiciu** este deschiderea spre politic şi spre „filosofia istoriei”, care va conduce spre o fericită fuziune între textualism şi poezia eschatologică. Astfel, volumul *Singurătate colectivă* este o epopee apocaliptică, un fel de *Legenda a secolelor* în registrul absurdului terifiant care porneşte de la viziunea istoriei

ca text, ca produsul unei scrituri malefice care are drept punct de origine şi punct de sosire neantul. Perspectiva este aici în mod evident nihilocentrică, în spiritul modelului apocaliptic, fixându-se asupra caracterului fantomatic al istoriei, a cărei „ipocrizie” e percepută ca o suită de măşti şi de travestiuri ce particularizează timpul „real” al fenomenelor sociale. Un timp ce nu reprezintă decât jocul mirajelor groteşti şi al aparenţelor, ce disimulează nimicul din care se naşte şi pe care îl întrupează istoria înţeleasă ca o fugă de semne; „Tolănită pe nisip, cu / spuzeala ei de stele rămasă în afara gratiilor, cu atât, un ochi care priveşte în cer, cu un ochi / care priveşte în pământ, demon, / femeie dintre acelea ce au gustat cu vârf şi îndesat din / viaţa de altădată… Cu protuberanţele // care ţâşnesc naturale, catifelate din ea, / mângâietoare trufii / ale gândului poate fi ea mereu mai / mult decât este? Când / Doamne, va fi putregăită mâine, poimâine… Ce / spune? Ai să judeci, ai să mă judeci şi // ai să simţi; şi ai să reduci / pe fiecare la adevărata lui valoare. Într-o lume / i-lu-zo-ri-e” *(Mâine, poimâine).* Maimuţele şi papagalii din imagineria acestei lirici subliniază caracterul de automatism absurd al unei experienţe istorice conducând către degradarea umanului într-o corporalitate grosieră, fapt care poate fi asociat cu schema solidificării, caracteristică „vârstei de fier”. Căci, aşa cum arata Rene Guenon, timpul apocaliptic se particularizează printr-o „materializare progresivă a mediului cosmic”, printr-o solidificare paroxistică a corpurilor şi prin trecerea subtilului în forme de existenta tot mai grosiere. Această corporalitate malignă se asociază, în poemele lui Liviu Ioan Stoiciu, cu mitul unei „bătrâneţi fără tinereţe”, figurile de bătrâni care-i populează poetizările sugerând devitalizarea superlativă a unei umanităţi asupra căreia se exercită energiile malefice ale unei istorii entropizate: „Zdrenţăroşi, bătrâni imitând strigătele / papagalilor, când gâjâite, când puternice, înconjurând o maimuţică, o / copilă, goală, păroasă, fiică a nădejdii, a / nădejdii că, totuşi, se va schimba ceva în bine anul ăsta, / abia ieşită pe / poartă, cu două feştile în loc de ochi, o maimuţică / legată cu o liană la / buric, visătoare, care se zbătea, sărea, se scălâmbăia şi/ / care deodată se repezi asupra / papagalilor să-i mănânce!” *(Privind în zare).* Tablouri ale „vârstei întunecate”, textele autorului se întemeiează acum pe o viziune *a rebours* a schemelor „progresiste”, legate de dinamica morţii şi resurecţiei: ele transcriu episoadele unei „învieri” cu semn negativ, care duce la conversiunea îngerilor în duhuri necurate, şi tribulaţiile unui eu supraindividual, legat de arhetipul omului-text, care îi serveşte de suport scriiturii malefice a istoriei: „Mâzgălituri, / talazuri, coline pline de maci de un roşu / trist, prevestiri / ale măririi viitoare, talazuri, // zgomote ale obloanelor închise; «unii sunt de părere că oamenii / nefericiţi şi săraci/ fară speranţă trebuie ucişi» în ciuda strădaniilor/ / cereşti, «această părere este rea» o / zi după ce furtuna de primăvară a lovit zona. Decăzând / fiecare din

îngeri / în duh necurat (…) Acoperiţi cu toţii de nişte mâzgălituri; din / care se poate înţelege că/ zeii/ îi sunt favorabili armadei? Zeii… // Mâzgălituri, talazuri, coline” *(înviere).* Tot de imagistica miturilor eschatologice ţine şi obsesia „timpului mort” care, la sfârşitul „vremurilor” (aşa cum arăta acelaşi Guenon), tinde să se transforme în spaţiu, ca şi imaginea unei umanităţi „punctiforme” ilustrate prin „omul-furnică” şi sugerând acea reducţie la numeric care – precum se poate citi în *Domnia cantităţii şi semnele vremurilor* – constituie semnul esenţial al „vârstei de fier”, în timp ce „drumul spre o nouă esenţă” reprezintă căderea în afara umanului, regresul în demonia materiei: „Un convoi de furnici în mers «înspre / o altă esenţă» Ce / mai e şi asta. Esenţa? Un convoi / condus după cine ştie ce anomalie / a mişcării / lunii; atâta tot? Poate, nu doar atât… Aici, unde / fiecărei furnici îi / este mormântul, în ţara furnicilor; un convoi cuprins de un fior / inexplicabil” (*înspre o altă esenţă).* Astfel încât experienţa istoriei se plasează din perspectiva viziunilor apocaliptice cultivate de Liviu Ioan Stoiciu sub semnul creaţiei în răspăr, al creaţiei cu semn negativ, când „tiparele” sunt alterate,transform ându-se în „machete”, în simulacre vidate de orice energie germinativă: „O înălţare cu / machete de păsări? Mari / impulsuri. Până / ce vor fi descoperiţi peste trei mii, doisprezece / mii de ani în rocile / sedimentare, mame, machete, separat şi copii, straturi, straturi, o/ parte menţinuţi, poate, cu puţin / noroc, în bună stare, conţinând în ei toate cele necesare unei / vieţi ulterioare” *(De la haos la cosmos).* Construind în maniera „utopiei negre”, autorul proiectează acum secvenţe dintr-o „bravă lume nouă” – amestec de iarmaroc şi de lagăr de concentrare, traversat de imaginile „actualizate” ale călăreţilor apocaliptici: „Chipuri: Marx / Engels şi Lenin, mascaţi cu / tot felul de costume care sugerează călăreţi. Călăreţi / pe cai? Poate călăreţi pe cai, aruncând / pământ peste focul nopţii… şi / după ce ne-am încredinţat că tăciunii sunt stinşi / am / pornit la goană, gata să / ne luăm zborul, lăsând în urmă / crucea. Crucea mă-sii! Prin / pâcla vrăjită ce începea să se ridice” *(Ale căror chipuri erau puse pe nişte perne).* Caracterul coşmaresc al acestor viziuni (căci Stoiciu nu scrie – aşa cum s-ar părea la prima vedere – poeme protestare, ci proiectează, la modul profetic, ample vedenii apocaliptice) provine din răsturnarea perspectivelor temporale, din substituirea viitorului cu trecutul, în conformitate cu mişcarea unei istorii „demonizate”, care nu reprezintă decât o producţie de neant: „Nu vă ajunge? Apa murdară a / trecutului a inundat uscatul, aici / a mai rămas un loc. Aici? Aici unde e un smârc al / îndoielii cum nu mai e nicăieri. Aici, unde te-au născut, te / recunosc la lumina sufletului; tu / mă recunoşti? Apropie-te, aprinde lumânarea; regăsiţi după urmele din lutul peşterii…” *(Nu va ajunge).*

O conversiune în elegiac a versetelor oraculare se produce în ciclul *Noapte de dragoste străveche,* cuprinzând poeme ale luptei cu absurdul,

născute din sentimentul rupturii între nevoia de sens a subiectului uman şi lipsa de sens a lumii şi a istoriei, care sfârşeşte prin a genera o uriaşă oboseală existenţială.

De aceea, acum vor fi invocate „chemările la dispariţie”, iar patetismul oracular se transformă în dispoziţie thanatofilă: „calc mereu pe urmele mele, urmele/ mele îngheţate, ale tristeţii; sunt zeci de kilometri / cunoscuţi pe de rost înaintea/ mea, când am mai trecut eu oare pe aici? Pe/ aici pe unde căldura şi ţinuturile / siderale / dăinuie, aceleaşi; şi pe unde pasările ciripesc? Nu? N-am mai trecut eu niciodată pe aici. Poate / a trecut tata, la vârsta mea, sau tatăl lui / tata sau tata-lui-tatalui tata… După o noapte de dragoste străveche! Ah! idol subpământean al tămăduirii, n-ai nicio soluţie pentru / mine? Cu ajutorul buruienilor morţii măcar; / dă-mi inimă de copac şi trup mineral, dă-mi suflet de fiară / sălbatică, numai / să nu mai cunosc restriştea / omenească” (*Eutanasie*). Moartea, care constituie ultima iluzie a unui ego ce trăieşte coşmarul „vârstei întunecate”, nu întârzie însă să-şi dezvăluie încărcătura de demonism, identificându-se cu o pervertire a naturii umane, cu trecerea acesteia în diabolic: „Glasul tău ameţitor, îndrăgostit, plin de duh, împotriva ordinii, impregnat / în zid astă/ toamnă, când am stat împreună aici, lângă / un pâlc de crengi necunoscute, în / Grădina Botanică, să / fim imortalizaţi, legal, de un aparat de fotografiat şi / când am fost împuşcaţi, punându-ne / coarne unul altuia, coarne de drac, îmbrăţişaţi, strâns, glasul / tău impregnat în zid a / înverzit azi, muşchi, a crescut / muşchi, ocupând vreo cinci metri pătraţi” *(Epitaf).* Între utopia „morţii colective” şi angoasa singurătăţii, umanitatea din poemele lui Stoiciu traversează toate meandrele căderii în istorie, în ipostaza unui Iov supraindividual, copleşit de absurditatea „marelui mecanism” ale cărui angrenaje sunt mânuite de „demiurgul malefic” ce pregăteşte momentul prăbuşirii finale, regresul în haosul absolut, aceasta lirica propunând astfel una dintre cele mai coerente configuraţii ale orizontului apocaliptic din poezia românească actuală, trecând de la nelinişte „textuală” a discursului autoreferenţial la cea a vizionarismului eschatologic.

Vorbind despre poezia lui **ion mureşan**, Radu G. Ţeposu preciza că, uzând de dereglarea sistematica a simţurilor exacerbate până la inflamarea lor, poemele acestuia se nutresc dintr-o „mizantropie vizionară”, din impulsul frenetic de a transcende datele experienţei şi „de a sălta fiinţa în metafizic”. Formula criticului are meritul de a evidenţia dimensiunea polemică (în accepţiune etimologică) a acestei lirici care consemnează încleştarea spiritului cu lumea şi a poeziei cu viaţa, ajungând să transcrie, în cele din urmă, aventurile danteşti ale gândului în bolgiile unui terific şi totuşi seducător infern al cuvintelor. Poezie a poeziei, fireşte, dar nu numai, căci descoperind ambiguitatea esenţială a actului scriptural, Ion Mureşan va fixa, în veritabile ecorşeuri, ce uimesc prin precizia aproape halucinantă a liniilor, anatomia şi

fiziologia secretă a spiritului. Şi dacă în viziunea sa, realul e reductibil, finalmente, la un ghem de antinomii, gnoza pe care o propune poetul va fi una tutelată de Ares. Războiul ascuns care se desfăşoară în toate zonele existenţei provoacă spiritul, îl contrariază şi îl aţâţă, astfel încât el se revarsă peste lumea experienţei, erodând-o şi violentând-o. Poemul nefiind, dintr-o asemenea perspectivă, decât o modalitate de a dinamita realitatea.

Sugrumat între „perdelele experienţei", actantul acestei lirici are astfel revelaţia ambiguităţii sale interioare; scindat între starea angelică şi colcăiala instinctului, „îngerul" său lăuntric resimte fascinaţia voluptuoasă a turpitudinii. El asistă la proliferarea haotică, de ţesut canceros, a fenomenalului, iar cuvântul, el însuşi, este „bolnav", zămislit din tensiuni şi din antinomii: „îngerul vorbeşte cu mine cu voce de btoască / şi cu voce de pasăre, vai / Cum voi îndrăzni eu oare să-mi ridic limba / printre buruieni, / căci, iată, ferestrele cârciumii umflându-se ca nişte / săculeţi de piele catifelată / şi ca nişte ugere de vacă / şi din ce în ce mai aproape roiurile de fluturi / întunecaţi, foşgăind hămesite // (…) îngerul vorbeşte cu mine cu voce de broască / şi cu voce de pasăre / şi-mi zice grindă putredă şi vânăt turn, / burete cu perucă, burticică a spiritului şi genunchi ce sângerează / pe un prundiş de aur şi-apoi coboară-n mine, / se îneacă, / bolboroseşte lasciv, se îndepărtează" (*între draperiile experienţei).* Viziunea lumii ca „război" se asociază, pe de alta parte, cu simbolistica armelor tăioase, care, mai mult decât o emblemă a virilităţii războinice, trimite spre schema „diairetică" a separării şi purificării. Ea traduce nostalgia ordinii şi a coerenţei într-un spaţiu bântuit de epifaniile animalităţii colcăitoare şi agresive: „Cu săbii roşii de lemn în mâini loveam în dreapta / şi în stânga / şi continuam războiul întrerupt în copilărie. // Bântuiţi de o viziune cutremurătoare, noi, / ruşinea oraşului / continuam războiul întrerupt în copilărie. // Dar ea, ca o vulpe, ca o dihorniţă, ca o nevăstuică / A trecut printre noi cu sânii bâlbâindu-i-se de fericire / Şi foarte clar, ca nişte saci negri, ca nişte sâni negri / Mormintele se bâlbâiau fericite în cimitir". Aceluiaşi registru al voinţei separatoare îi aparţine imaginea extrem de frecventă a ochiului „textual", chemat să structureze lumea amorfă a empiriei. Iar poetul inventariază acum disfuncţionalităţi ale organului vizual, rateuri ale privirii, care nu mai descoperă însă, în felul acesta, ca la poeţii obiectelor, ţesătura secretă a universului obiectual, ci exteriorizează insuficienţa organului cunoscător: spiritul: „Ochii mei mici, ochii mei atâta de mici încât privirea / cum nu poate ieşi prin ei / iese prin piele ca o spumă roză" *(Primăvara).* De aceea paradisurile lui Ion Mureşan sunt universurile de sticlă, lumile transparente, mai apropiate de limbajul simbolic al modernismului, care priveşte lucrurile ca pe nişte embleme ale metafizicului ce transpare prin ele, lumile unde actantul liric visează să se metamorfozeze într-o uriaşă lentilă, ceea ce trimite cu

gândul deja către repertoarul de instrumente optice din imagistica textualismului: „încăpăţânatul Spinoza / se va trezi cu gândul să-şi lustruiască / ochelarii din rotule şi / văzând toate acestea prin lentila tavanului / va începe să se agite, să mormăie fericit / Chiar de acum din momentul acesta / suntem nemuritori” *(Tratat despre natură).* Analogia cu limbajul simbolic al modernismului nu poate fi însă împinsă prea departe, căci, în această ipostază, lentila joacă rolul unei „proteze” substituite organului, iar universul de reverberaţii şi transparenţe din lirica lui Mureşan nu reprezintă în fond decât o halucinantă procesiune de simulacre. Astfel că poemele sale vor deveni poeme ale văzului textual, care, pierzându-şi priza asupra realului, percepe din interior lumea evanescentă a textualităţii, ajungând la conştiinţa textului care se autopercepe în procesul producerii sale: „Acum, iată-l, îl vedeţi şi dumneavoastră, iese surâzând / vine spre noi cu o găleată ruginită în mână şi ne arată pe fundul ei, printre bulgări galbeni, / printre pietricele, / cum sare, cum se zbate, cum se roteşte înnebunit / un ochi mic negru răutăcios” *(Grup de bătrâni lângă casa poetului).* Această foame de transparenţe nu reprezintă însă decât o faţetă a viziunii antinomice şi tensionate a poetului. Imaginea ochiului cunoaşte în multe din poemele lui Ion Mureşan ipostaze degradate: adeseori, ochiul se transformă astfel într-un organ al inconştientului tenebros, iar sinonimele sale vor fi acum tunelul sau mlaştina, odată cu evocarea stării de somn a privirii: „îl fait froid. El face bine şi frig. Privirea doarme/ în ochi încolăcită ca un / şarpe, limba verde şi despicată iese dintre pleoape / şi atârnă, umedă şi tremurătoare, pe obraz. Doarme privirea în cap, sâsâie şi şuieră şi / scoate tot felul de sunete scârboase” *(Poem de vară).* Opacifizarea privirii transformă ochiul într-un instrument al destrucţiei, care aboleşte în aceeaşi măsură universul obiectual şi spaţiul textualităţii, căci lumea percepută prin intermediul ochiului negru are toate datele unei infralumi, alcătuindu-se din dejecţii şi reziduuri fiinţiale refulate în zonele întunecoase ale inferiorităţii. O infralume care ajunge, în viziunea lui Ion Mureşan, materialul cel mai propice al actului textual, confundându-se cu substanţa poieinului: „Tot ce am uitat, molozul, zgura, resturile / constituie într-adevăr realitatea / lucruri şi fapte pe care dinţii nu le-au putut roade, cuţitele nu le-au putut înjumătăţi, din aceste / produse ale uitării / pe care ghearele obosite le scot mereu din baia / de acid a memoriei / şi le aruncă cu scârbă, (…) numai din acestea / se poate constitui cu adevărat o lume nouă” (*Constituirea realului prin uitare).* Această lume e replica lumii diurne a spiritului, care, păcătuind printr-un exces de rigoare, readuce în poezia lui Mureşan starea de insurgenţă. Dar coborârea în „tunel” va însemna, pe de altă parte, o reducere a existentei la polul sau instinctual – experienţă demonică, deci tot a infrarealului, întrucât se întemeiează (în termenii lui Hugo Friedrich) pe potenţarea răului animal prin exersarea perversă a

inteligenţei: „în zori o călărire pe vierme. / Spatele lui moale sclipeşte în iarbă. Se ridică / şi coboară / capul lui alb printre florile de rapiţă până iese întreg din soarele de nisip! / e ca şi cum ar ieşi de sub pleoape şi m-ar privi în ochi / cu ochii lui roşii şi trişti. Eu sunt sufletul tău, încalecă” (O *călărire în zori).* Iar odată cu această experiere a tenebrosului, limbajul poetic se va transforma la rândul lui într-un infralimbaj, poemul apărând ca o negaţie a spiritului (şi, prin urmare, a limbajului „transparent” al ideilor), care conservă substanţa, dar nu şi forma rostirii, devenind instrument de producere a unor substituţi ai semnificatului ce se anulează în permanenţă unul pe celălalt, adică devenind text: „O vremuri pe când casa noastră înflorea pe ţărmul/ unui limbaj lunecos/ Pe cuvintele ieşind din scorburi vorbitoare/ asemenea melcilor urcau pe ziduri… / Apoi blândele, prăfoasele arhive ale ospiciilor / unde am cercetat semnele inventate de nebuni, / unde am inventat o mare istorie a lor. // pe care scriind-o în chiar semnele acelea uscate / nici eu vreodată n-am putut-o citi. / De aceea am inclus-o în poemul / care nu poate fi înţeles” (*Poemul care nu poate fi înţeles).* Utopia pe care o vizează de astă dată reveriile scripturale ale lui Ion Mureşan asociindu-se aşadar cu ideea „scriiturii opace”, a literei indescifrabile care constituie materia primă a travaliului textual. Astfel încât, într-un anume fel, această lirică reprezintă un soi de istorie a scriiturii, în trecerea ei de la simbol la semn şi într-o epopee a textului.

Deloc darnic cu producţia lui poetică, abordind, în viaţa de zi cu zi, faciesul unui Marmeladov devenit liric, poetul s-a transformat aproape pe nesimţite într-o legendă, iar „mitul Mureşan” a luat tot mai mult locul omului în carne şi oase. Atât de aşteptatul volum *Cartea Alcool* nu numai că mai adăugă o piatră la temeliile acestui mit, dar (ceea ce este desigur mai important) atinge acel grad înalt de autenticitate, când viaţa scrisă şi viaţa trăită ajung să se confundă în totalitate, transcriind tribulaţiile unui personaj torturat de anxietăţi dostoievskiene, angajat într-o aventură a limitelor pe care o străbate cu bravură şi demnitate. Volumul nu e câtuşi de puţin o colecţie de cântece goliardice, căci aici alcoolul joacă acelaşi rol pe care îl avea mezcalina în experienţa vizionară a lui Rimbaud. Cu deosebirea că, în poemele lui Mureşan, este vizată nu doar o dereglare a senzorilor somatici, ci şi a organelor sufleteşti, poetul „producând”, printr-o practică vizionară ce-i este proprie, trăiri şi stări de conştiinţă, nu atât simple viziuni, ci, mai degrabă „viziuni ale sentimentelor”: „Ea stă pe genunchii lui. La orice mişcare / scaunul ţipă sub ei ca un pescăruş. / «Morţii ei de viaţă» – zice el din când în când, / dar bărbatul cu barbă ce sade în faţa lor nu aude. / (Cotul pe masă, mâna ca o scoică la ureche): (/ Bărbatul aude doar un vuiet de valuri şi lin, odată cu masa, / se clatină în bătaia valurilor” (*Sentimentul mării într-o cârciumă mică).* Transcrierea unor asemenea momente când lumea exterioară îşi pierde contururile, fiind înghiţită de plasma lăuntrică a viziunii (care a

devenit mai reală decât realitatea) presupune, firește, un limbaj special „de unică folosință” care are propria lui gramatică lui în răspăr, căci vizează opacizarea sensurilor, nonexpresia (ca la Virgil Mazilescu) şi e opera unui operator scriptural prin excelenţă „neîndemânatic”. „El bea mereu băuturile acelea urât mirositoare / şi plângea şi-i cânta la ureche cântece din ce în ce mai porcoase, / dar ea nu-i înţelegea disperarea. / Vedea cum o ciupercă violetă îi acoperă pieptul, dar ea nu-i înţelegea disperarea. // Apoi au venit îngerii. Umblau pe el ca furnicile pe muşuroi, / şi cu dinţii prinzându-l de păr l-au târât pe un drum pietruit şi prin iarbă / până în grădină. Acolo, la o masă de sticlă au mâncat, au băut şi au dormit, / Iar în ţara lui începuse să se vorbească o altă limbă. // Ea îl vedea stând cu capul în jos în lumină. / Cu capul în jos, pe jumătate digerat, / în lumină ca într-un stomac nesătul. / Şi nici noi, Doamne, noi bătrânii, noi înţelepţii, nu am înţeles. / Nu am putut. / Căci întotdeauna adevărul a fost opera unor oameni neîndemânatici” *(Opera unor oameni neîndemânatici).* Născute astfel din beţia simţurilor, dar şi a cuvintelor, dintr-o ebrietate fertilă a imaginaţie care generează adevărate vortexuri imagistice, poemele lui Mureşan vor avea aerul unor mistere din care nu e exclus câtuşi de puţin metafizicul, se constituie în parabole ceţoase, greu descifrabile, care par să constituie treptele unui traseu iniţiatic, sunt etapele unui necesar „anotimp în infern”, „judecăţi provizorii” care ar putea face accesibilă ascensiunea spre paradis: „Stai! Daţi parola! «Viaţa e hotărâtă pe marile birouri», am zis/ Către capul chel ce a ţâşnit de sub rochia

Klarei, / (Dacă rochie se poate numi o ploaie de dinţi de pisică) / «Eu sunt Simulantul / am adăugat / eu cânt în altă carpetă, / eu mor în alt război, / eu măsor cât de aproape e omul de oasele lui» // Ca o moară cu ciocănele – atunci – a venit peste mine corul copiilor: / «Despre el am citit în cărţile de citire: / el e Arpentorul, el e Simulantul, / e singurul care a dat parola greşită / el ştie că adevărul e falsul. / El e săculeţul în care ne-a fost trimisă inima lui / De acum înainte nimic nu mai poate fi măsurat, / de acum nu mai putem fi duşi în ispită» ” *(Cântecularpentorului).* Asemenea peisaje infernale vin pe linia unui „vizionarism negru”, iar poezia pare a fi manifestarea unei energii demonice (în accepţiune mai curând goetheană), care, prin intermediul unei alchimii interioare e „transmutată”, convertită în melos, ajungându-se astfel la sublimare, la anihilarea forţelor tenebroase ce ţin de „păcatul originar” al faptului de a poetiza, ce nu e câtuşi de puţin, aşa cum credea Holderlin „cea mai inocentă dintre toate îndeletnicirile”: „Eu cânt forţa neagră din capul meu, / la ordinul forţei negre din capul meu. / Cânt printre ceaiurile reci un cântec rece şi sec, / Un cântecel care paralizează imaginaţia / la fel cum gheţarii paralizează aromele. / Acum sunt liniştit, mintea e limpede, / limpede şi sterilă. / pe măsură ce cânt, imaginile se adună în cheaguri de sânge / deasupra ceştilor albe. / Aromele se subţiază ca foiţa de ţigară / şi se lipesc pe

cuburile de gheaţă. / Ca timbrele” *(Cântec negru).* Din acest moment, poezia devine o formă de luptă cu „demonul”, o activitate paradoxală, în care forţele tenebroase ale psihismului sunt, pe rând, conjurate şi exorcizate, un joc, mereu pe muche de cuţit şi aproape sinucigaş, cu fauna infernală a inconştientului: „E toamnă. / E ziua eclipsei. / Luna rotundă şi galbenă tremură în pahar. / Printr-un ciob de sticlă afumată cu lumânarea văd cum un muscoi negru trece peste bec. / Cu ochiul înfipt în spinarea dihaniei îi trag capul de sub piatră / Spinarea ei grozavă şerpuieşte ca trenul prin munţi. / Cu unghiile trag locomotiva dihaniei de sub lespedea de piatră. / îngeraşii de pahar se prind de mânuţe şi, cuminţi, dansează în cerc. / îngeraşii de pahar dansează şi cântă în jurul nostru. / «Totu-i vis şi armonie» „(*Pahar). I*ar cârciuma se metamorfozează la rândul ei, căpătând aspectul chiliei monastice sau a cuptorului alchimic, în vreme ce combustia în etil se converteşte într-un exerciţiu ascetic, într-o formă superlativă (şi marmeladoviană) de umilinţă. Peste amplul poem î*ntoarcerea fiului risipitor p*are să plutească astfel promisiunea (încă problematică, de vreme ce finalul poemului rămâne deschis, iar tratarea motivelor evanghelice e uneori la limita blasfemiei) împăcării cu Dumnezeu, Ion Mureşan preluând de la înaintaşii-i iluştri acea pletoră de artişti dăruiţi alcoolului pe care îi celebrează într-un text cu inflexiuni villoneşti, credinţa că cei blestemaţi sunt, de fapt, cei aleşi, alcătuindu-se într-o stirpe ceva mai aparte pentru care (cum ar spune Mateiu) Dumnezeu are cumpăna strâmbă şi înşală la cântar. Oricum, în acest grup de fiinţe bântuite în egală măsură de conştiinţa damnării şi dorinţa de mântuire (amestec poate nu chiar atât de paradoxal cum ar părea la prima vedere) poetul Mureşan se impune ca o voce de prima mărime ce reuşeşte să dea substanţă nu unui dosar clinic al alcoolismului, ci unei metafizici a chemării etilice. Desigur, demersul său nu e unul foarte canonic, dar se pare că sfinţenia se găseşte de obicei undeva în imediata apropiere a ereziei.

nichita danilov se diferenţiază de grosul promoţiei optzeciste cultivând un „lirism metafizic” întemeiat pe tehnica aglutinărilor imagistice stranii, uneori dezvoltate narativ în fabule sau alegorii voit greu descifrabile, sugerând tensiuni legate de sentimentul unei realităţi ininscriptibile, disimulate de policromia fenomenalului. Dacă unii dintre poeţii promoţiei anterioare (Almosnino, Fati, Abăluţă) erau preocupaţi de elaborarea unei „poezii a obiectelor”, lirica lui Danilov e una a transobiectului, care e determinabil doar ca „diferenţă” în raport cu realul; el constituie „faţa ascunsă” a acestuia, ce poate fi sugerată prin magia configuraţiilor, după regula „câmpului” constituit din tensiuni care aici sunt (aşa cum se întâmpla şi la poeţii onirici) metafizice, dar şi semiotice. Prin urmare, poetul se aventurează într-o deconstrucţie a realului, funcţionalitatea actului scriptura

fiind aceea de a crea imaginea. Răsturnată", „ca în oglindă", a lumii empirice: „Apa mă luă de mâna / şi mă duse la/ capătul drumului / acolo curgeau pietrele / acolo valurile stăteau pe loc" *(Apa).* Trecută prin mecanismul nimicitor al oglinzii (prin urmare „textualizată"), realitatea se desface în segmente multicolore, care vor fi reasamblate, asemenea cioburilor dintr-un caleidoscop, generându-se lumi posibile şi universuri experimentale. Materialul acestor „decupaje" poate fi la fel de bine alteori Bibliotextul, conţinutul Scriptotecii Universale, astfel încât actul poetic devine acum „rescriere" sau „intertextualizare": „Un jos e totul: / vântul spulberă cărţile / apoi le-aşază-n mâini / în loc de evantaie. Ţipă aşii, damele şi craii / în întunericul ochilor / ca nişte abstracte cucuvaie" *(Nimicul).* Plecând de la fragmentele de real sau de la segmentele decupate din palimpsestul literaturii, Danilov execută colaje ce dovedesc un admirabil simţ plastic, iar poemele lui par uneori tablourile unui De Chirico sau Dali, constituindu-se în pictogramele unei transrealităţi enigmatice: „în fiecare zi la ora cinci seara / apare o doamnă cu pălărie galbena ca floarea-soarelui / şi haine vişinii / şi vrăbiile graurii şi sticleţii / (câteodată se / rătăceşte şi câte un canar) / o năpădesc din tălpi / şi până-n creştet / ciorchini de păsări stau / pe umerii ei şi pe / locul unde de obicei / ar trebui sa fie sânii proeminenţi / acum nişte găuri / prin care ţiuie vântul" (*Peisaj diurn).* În mitologia lui Nichita Danilov, asemenea personaje groteşti reprezintă figurile umanoide ale realităţii „secunde" a textului, astfel încât măştile comice pot să se convertească în „cavaleri apocaliptici", ce declanşează „locomotiva nimicitoare" a maşinăriei de înscripţionat: „Şi domnul Anatol / de acum un bărbat corpolent / îşi aruncă pe umăr fularul roşu/ (…) şi atunci ochii i se înceţoşează / iar glasul se rupe din piept / strigând: feriţi-vă vine / locomotiva secolului" *(Anatol).* Într-o asemenea lume, aflată într-o permanentă alcătuire şi dezalcătuire, graniţa dintre realitate şi ficţionalitate nu poate să fie decât extrem de labilă, existenţa e îndoielnică, iar fiinţele care o populează sunt, la rândul lor, mai degrabă pictogramele unei scrieri divine: „Bătrâna domnişoară sau doamnă / doamna ducesă / ducesa cea verde / antica noastră profesoară / cu pălărie de pai/ nu-i altceva decât / tot o formulă chimică / scrisă de Dumnezeu / pe tabla bolţii senine / ca de altfel şi lanul / de grâu în apus / peste care se-nalţă / tăcute păsări de seară" *(Lecţia de chimie).* În felul acesta, poetul ajunge la formula unui „baroc scriptural" care anulează linia de demarcaţie dintre lucruri şi semne şi în virtutea căruia viaţa nu este „vis" (ca la reprezentanţii barocului istoric), ci scriere, textură de semne antrenate într-o mişcare neliniştită, ceea ce duce la transformarea anxietăţilor ontologice într-un soi de angoasă a textului, perceput acum în ipostaza „cadavrului cosmic": „Noaptea spăla biografiile morţilor / şi le întinde la uscat pe terasă / dar morţii nu au biografii / trăieşte fiecare cum poate / şi pe unde apucă. / Unii vin aici pe

terasă să admire / oraşul luminat de sfârşitul de secol / alţii îşi privesc cu nostalgie / fostul trup ajuns amintire / cum atârnă pe sârmă / legănându-se în bătaia vântului” *(Noapte).* Nu e mai puţin adevărat însă că poetul proiectează permanent asupra dioramelor sale baroce o lumină demistificatoare, care le conferă culoarea vulgară a kitschului, astfel încât lumea lui Danilov devine una „la second-hand”, pusă sub semnul minciunii estetice şi al lipsei de autenticitate, iar poemul metafizic capătă dimensiunea farsei dezabuzate: „în oraş seara curge lent / ies toate sufletele de la second-hand // . Sângele meu tânăr călăreşte pe străzi / calul lui orb tropăie pe trotuare / fecioarele albastre alunecă prin înserare / cu picioarele subţiri, ca de iezi. // Prin oraş seara curge lent / ies sufletele toate de la Second-Hand” *(Second-Hand*). Frisonul apocaliptic, pe care Nichita Danilov îl împărtăşeşte cu colegii săi de generaţie, dobândeşte astfel aici o dimensiune estetică, identificându-se cu conştiinţa kitschului, care a devenit o normă de existenţă. În consecinţă, sentimentul agonicului coexistă aici cu secvenţele unei „apocalipse de gang”, jocul cu pictogramele fiind supus acum unei operaţiuni de „gomare” care nu discreditează metafizicul (chiar dacă acesta nu mai este trăit la temperatura marelui vizionarism), ci subliniază lipsa de disponibilitate la metafizic pe care o aduce secolul kitschului şi al benzilor desenate. Iar poetul pare a trăi cu nostalgia unor alte vârste ale poeziei, ceea ce le infuzează pictografiilor sale patina melancolică a caligramelor „retro”.

Poemele lui **viorel mureşan** par compoziţiile unui Magritte trecut la literatură, căci poetul e un veritabil orfevru al aglutinărilor imagistice insolite, elaborând „pânze” în care până şi lucrurile cele mai obişnuite dobândesc o aură de stranietate, regnurile se amestecă, iar formele sunt surprinse într-o permanentă metamorfoză: „locul / unde ard gunoaiele / pe când ziua e pe sfârşite // în faţă pe o pânză / cineva a pus soarele / mai încolo era luna umplută/ cu păsări moarte şi zdrenţe/ / din lună ieşea/ coada unei pisici” *(Locul unde se ard gunoaiele*). De la japonezăriile cizelate cu delicateţe, autorul are însă capacitatea de a trece cu nonşalanţă la vastele panorame votive, traversate de sarabande şi procesiuni ale morţilor, ticsite până la refuz – parcă în virtutea unei spaime superlative de gol – de apariţii terifice, care amintesc de viziunile apocaliptice ale lui Bruegel sau Bosch şi peste care planează lumina sângerie a unui crepuscul universal: „de atunci / lovim în tobe când pleacă / raţele sălbatice / iar mâinile noastre întinse / se topesc ca plumbul / în găurile roşii din văzduh // (…) pe valuri de sârmă plutim ne rărim / sângele unui câine picurând în prăpastie / moartea se plimbă iarăşi pe ţărm / cum ai arunca o pelerină peste animalul ucis // tatăl meu acum presat într-o carte / are părul negru şi obrazul rece de porţelan / e ca şi tatăl lui de peste pod / şi ca tatăl tătâne-său / cu care stăm la aceeaşi masă-n grădină / şi cu gesturi slabe / mai ducându-ne mâna la tâmplă / trecem unul prin altul / în

dans / cu o ceaşcă de rouă pe frunte” *(Ceaşca de rouă).*

Aerul de pictură suprarealistă, care se regăseşte în cele mai multe din poemele lui Viorel Mureşan, nu trebuie să surprindă, căci autorul şi-a însuşit la perfecţie câteva principii din reţetarul onirismului elaborat pe vremuri de Ţepeneag şi Dimov; mai întâi pe acela al vizualităţii, apoi pe cel al „configuraţiilor” (asociaţii neobişnuite de imagini de felul unui *concetto,* pe care cei doi „papi” ai grupului oniric îl propuneau în locul dicteului). Autorul *Buchetului de platină* a ştiut însă să dea o dezvoltare personală reţetelor oniriste, el este un dimovian în spirit şi nu în literă, propunându-ne, într-un fel, versiunea „neagră”, traversată de terori eschatologice, a dimovianismului. Lipsite de luxurianţele cromatice şi de efectele de lumină „speciale” din lirica lui Dimov, viziunile lui Viorel Mureşan sunt dominate de invazia negrului şi a umbrei ca şi de obsesia materiilor tenebroase: „în octombrie acest an am scris şi multă poezie de dragoste / dar deodată / precum în aerul din gura unui pod / o pisică neagră se arcuia / într-un fel chiar răsfăţându-se / pe coala albă din faţa mea/ / apoi/ m-a vizitat un şal negru întins frumos pe o scândură / mişca numai franjuri către copaci când l-am purtat prin grădină” *(în octombrie anul acesta am scris şi poezie dar deodată).* Fragilitatea existenţială, spaimele şi atacurile de panică nu mai pot fi compensate aici prin transformarea lor într-un spectacol luxuriant şi feeric, ca la autorul *Deschiderilor*; ele vor fi exhibate, fără a fi exorcizate câtuşi de puţin (dovadă că ne aflăm la o altă vârstă a poeticităţii) pe parcursul unei pantomime sinistre, care se transformă treptat în supliciu grotesc: „limba / prinsă într-un parapet de piatră / prinse a-şi îndoi genunchii sub ea / a-şi pocni tot mai des fruntea cu palmele / a-şi da peste cap ochii / a-şi smulge masca // *Colibă din trestie, colibă din trestie! Zidule, zidule!* // să străbatem în caravană un drum foarte lung şi obositor / afişând râsul cel mai răutăcios: // *Colibă din trestie, ascultă! Zidule, ia aminte III* o limbă ce juca în timp ce din ea curgea sânge” *(în octombrie anul acesta am scris şi poezie dar deodată).* Din momentul în care vocaţia spectacularului nu se mai poate constitui într-o terapie a animei macerate în negrul trăirilor tenebroase, dar şi al cernelii, personajului liric nu-i mai rămâne decât să-şi scoată masca, devenită perfect inutilă, dar aici smulgerea măştilor e echivalentă cu moartea, iar rostirea directă, nemediată de ingenioasele jonglerii imagistice, se converteşte în epitaf: „aşa vor spune/ îl atrăgeau cârciumile / şi cimitirele / şi nu scria mai mult de două versuri / pe an // i-au plăcut noaptea / şi străzi lăturalnice acoperite cu iarbă / şi de nicăieri nu s-a întors / fără umbra femeii / care împleteşte un anotimp de dantelă / deasupra unei prăpăstii // a ţinut o morişcă în calea vântului / când n-a mai fost vânt / a lăsat urme / pe zăpada albă / până când zăpada albă s-a subţiat // urmele lui s-au făcut iarbă” *(Cenuşă din Paradis).*

Cu şi mai multă intensitate sunt resimţite în lirica lui Viorel Mureşan

(poet „livresc” ca mulţi dintre autorii promoţiei ’8o) „moartea cărţilor” (ades invocata „linişte din Byblos”), transformarea filei înscripţionate într-o pagină mută şi ilizibilă, iar a semnelor grafice în simple „obiecte”: „mi-am amintit că uitasem o carte deschisă / printre filele ei se coc mere / la capitolul următor / o broscuţă verde ascultă ploaia pe lac / din cerul căzut / ies solzii de crocodili ai acestor case/ / şi sfârşitul răspunsului: / – *să dispară liniştea din Byblos*” (33 *de rime pentru umbră).* Dacă la Dimov se poate vorbi despre o nelinişte provocată de disiparea aproape instantanee a mirobolantelor mozaicări de imagini, poemele sale funcţionând după un soi de „principiu al caleidoscopului”, anxietăţile scripturale ale lui Viorel Mureşan sunt legate de metamorfoza la fel de instantanee a cuvântului într-un semn cu neputinţă de descifrat, astfel încât travaliul poetic devine o operaţiune de reanimare, un fel de „respiraţie gură la gură”, menită să revitalizeze textul aflat permanent sub ameninţarea entropiei semantice. Iar această reanimare perpetuă pare a se desfăşura în doi timpi, mai întâi operaţia de aglutinare, care uneşte de regulă, aşa cum am arătat, imagini foarte îndepărtate, iar apoi „decupajul”, aplicarea „tăieturilor” (foarte vizibile în amplul poem 33 *de rime pentru umbră,* elaborat după principiile fragmentarismului), ceea ce face ca textul să se alcătuiască şi dezalcătuiască permanent, dar nu după regula caleidoscopului (ca la Dimov), ci printr-o mişcare pulsatilă, care îi infuzează vitalitate şi dinamism.

Neîndoielnic astfel că peste filonul oniric din poezia lui Viorel Mureşan se suprapun anumite elemente ce ţin de mitologia textului şi a scriiturii, despre care, de altfel, am scris cu alte prilejuri. Important este însă că autorul (în a cărui personalitate, o Sensibilitate crepusculară, atentă la aspectele declinante ale existenţei se întâlneşte cu spiritul calofil şi estet al unui bijutier de imagini) reuşeşte să le dea acestor „materiale”, care pluteau în atmosfera anilor săi de formaţie, o întrebuinţare profund personală, iar vocea sa lirică are un timbru uşor de recunoscut. Incontestabil, admirabil poet, „autoexilat” la Şimleul Silvaniei, Viorel Mureşan se înscrie (ca şi un alt franctiror solitar – Ionel Ciupureanu) în categoria „marilor singuratici” ai poeziei actuale.

Lirica autoscopică

mariana marin, aurel dumitraşcu, marta petreu, ioan moldovan

Apetitul pentru aspectele burleşti ale cotidianului sau fascinaţia textului sunt străine de poemele **marianei marin**, care scrie o poezie a stărilor interioare, în care lirismul atinge tensiuni paroxistice. Pentru ea, faptul poetizării este un act de o gravitate superlativă, presupunând implicarea totală, lipsită de menajamente, aproape sinucigaşă în mişcarea nimicitoare a scriiturii. Şi totuşi, autoarea nu este nicidecum o „textualistă” (în sensul dat

termenului de Marin Mincu), căci, dincolo de transformarea actului scriptural într-o trasare de „dâre” ale vieţii, ce se autodevoră scriindu-se, sau de mişcarea pivotantă a poemului care „scrie” şi „se scrie” concomitent, este referenţial şi autoreferenţial totodată, poeta trăieşte cu o intensitate neobişnuită oroarea de textul care i se dezvăluie în dimensiunile lui „inumane”, ca un uriaş mecanism apocaliptic, a cărui unică finalitate este aceea de a ucide. Prin urmare, produsul textual va fi figurat sub forma „mecanismelor diabolice”, a „orologiilor infernale” în care se manifestă printr-o mişcare automatizată, pur mecanică, puterea ucigaşă a semnului scris: „ea a deschis uşa cu gesturi mici / dar adevărul e că nu a mai găsit nimic / din ultimii cititori rătăciţi în sala de lectură. Un război de o sută de ani, i-au surâs / şi a bătut ceasul din turn / şi ei s-au ridicat de la masă; // şi a ţipat ceasul de fier / şi ei şi-au înecat unghiile lor istorice” (*Sângeroşii utopişti din epoca foiletonistică).* Antagonismul dintre gândire şi viaţă, care a torturat până la nevroză spiritul fascinat de disonanţă al modernismului capătă aici aşadar aspectul tensiunii paroxistice şi paradoxale dintre actul scrierii, învestit cu atributele unei funcţii organice, de vreme ce pare a se naşte direct din intimitatea proceselor celulare şi produsul acesteia, care nu e decât un reziduu al vieţii ce a devenit pur şi simplu carbon şi grafit. Astfel încât, simultan cu „maşinile infernale”, în lirica Marianei Marin îşi fac simţite prezenţele vulcanii şi potopurile rimbaldiene, în consonanţă cu o retorică a revoltei şi a maniei ce are ca obiect limbajul, incapabil să producă altceva decât „avortoni” ai vieţii, dejecţii vitale, cenuşi fiinţiale şi pulbere cosmică. Lumea textului este, în felul acesta, una a cenuşii şi a vulcanilor stinşi, a materiilor reziduale, dar (şi din momentul acesta poemele autoarei se vor diferenţia net de ale textualiştilor) în viziunea Marianei Marin miza poetizării este tocmai revificarea acestor lave răcite, cărora emitentul de scriitură este chemat să le infuzeze căldura propriilor sale combustii organice, iar poezia devine o „călătorie spre roşu”: „în fiecare zi prietenii îmi aduceau o altă imagine / a lumii: / la început totul era o imensă cupolă de gheaţă / pe care vulturi orbi o purtau pe spinările lor / lunecoase; / la început a fost dreptul cenuşii / şi spaima unei voci ascuţite / într-o lumină uscată/ căutându-ne/ / (…) La marginea oraşului sentimentele aveau capul retezat / – Să se dizolve Roma în Tibru! / Soarele va continua să răsară cât mai aproape / de adevăr / şi viaţa mea va fi ultima minune a lumii” *(Pe malul liniştit al vulcanului).* Dacă la poeţii textualişti, drama e semiotică, ţine de un sens intangibil, care rămâne întotdeauna doar „speranţă de sens”, iar textualizarea este asumată ca un „destin” (căci destinul începe acolo – arată Jean Baudrillard – unde încetează „valoarea de schimb” a semnului), la Mariana Marin e vorba, dimpotrivă, de tendinţa textului se a se autotranscende nu în căutarea unui semnificat dat ca absenţă, ci în direcţia unei supravitalităţi ce se manifestă polemic în raport cu

lumea moartă a semnelor. La textualişti, viaţa tinde să se autodepăşească, ea devenind „formă” (adică text), în timp ce la autoarea *Războiului de o suta de ani,* textul încearcă să iasă din sine, printr-un spasm dureros, ca o naştere din carne şi sânge, pentru a deveni viaţă, astfel că poemele sale constituie exerciţii chinuitoare de autoscopie, pe parcursul cărora „ochiul interior” al conştiinţei e terifiat de mişcarea anarhică a plasmei vitale, atacată de o boală secretă, care face ca existenţa să se convertească în agonie. Această experienţă a agonicului provoacă o îndepărtare de lumea care capătă aspectul unui coşmar bântuit de prezenţe stranii, de reziduurile fantomatice ale unei umanităţi ce deconcertează prin insensibilitatea la spectacolul suferinţei: „Fără să-i invidiezi, priveşti fascinată oamenii echilibraţi; / Te miri la nesfârşit cum de mai pot surâde (oare surâs să fie?) / cum de mai pot da sfaturi, reţete de rezistenţă, / cât de civilizat îmbină ei ziua cu noaptea, / halucinant de civilizat. / Nu, nu-i invidiezi, / doar că nu prea mai crezi că sunt reali. / Deşi realitatea ei o fac, / Nu rânjetul tău obosit, greţos, / din spatele acestor ochelari / prin care ai văzut prea multe, / care nu-ţi mai folosesc la nimic. // Alienare, desigur. / Dar alienarea cui?” *(Contractul social e bun de la natură).* Lumea va fi, în consecinţă „înscripţionată” cu semnele morţii, ea capătă înfăţişarea „vârtejului” în care se concretizează „fuga realului” şi pantomima oripilantă a nimicirii: „Când m-am apropiat de treizeci de ani / a început vârtejul. / în jur dezastrul devenea tot mai intens. / niciodată nu ştiam / dacă a doua zi voi mai fi în viaţă, / dacă nu se va rupe arcul, / dacă rotiţele n-or lua dracului la vale/ (…) De la un anotimp la altul, / ba poate mai des / rămâneam tot mai puţini. Una dintre fete spunea / că am devenit nişte ciocli” (*Tinereţe fară de artă).* Disimulată în spatele unei acalmii înşelătoare, această spulberare, care antrenează în mişcarea ei nimicitoare deopotrivă omul şi lumea, provoacă un fel de metalizare a plasmei organice, o reificare a materiilor sufleteşti: „Era o acalmie înşelătoare a veacului / care sta să pleznească în pântecul meu de metal. / O fizionomie bătută cu biciuşca de fiziologii ale bolilor mărunte, familiare. / Dar cât mister până şi-ntr-un herpes! / într-un ghemotoc de nouă zi, / într-o frunză care începe să-ţi crească în ureche, / iederă invizibilă, mustind. // Tu, caravană a nervilor primăvara, / pântecul meu de metal” *(Elegie).* Mişcările memoriei constituie, la rândul lor, sursa unor suplicii lăuntrice, care ulcerează până la insuportabil o sensibilitate exacerbată, căci ele slujesc la resuscitarea timpului „putred”, care otrăveşte prezentul cu emanaţiile pestilenţiale ale unei istorii „bolnave”: „Dar ca şi cum mirosul tău / ar atrage într-o zi roiul de viespi, / tot astfel trecutul continuă să te macine, / să te sărute temeinic, mărunt. / Deasupra patului nupţial / doar imaginea câinelui mort / printre gunoaie / şi noile realizări acvatice ori sociale. // Şi mai departe, în Andaluzia, ţipă noaptea” (*Câinele andaluz).* Încă şi mai atroce decât acest rău ontologic este însă răul

moral, ce ia mai cu seamă forma „minciunii progresive”; aceasta sporeşte nimicul lucrurilor şi potentează senzaţia vidului interior. Ea face parte din mecanica trivială a cotidianului şi ţine de lucrarea demoniacă a „pulsiunii de moarte”, anihilează vitalul, căci în viziunea Marianei Marin minciuna este una din formele de manifestare ale nimicului: „Cu fiecare zi devii o fiinţă tot mai complexă. / Descoperi bunăoară cum ţi se grefează / noul organ numit minciună progresivă, / cum este căutat în trecutul tău / locul dubios unde el se va dezvolta, / locul în care va fi silit sa înflorească! / şi astfel / cu fiecare zi mai adaugi şi tu ceva / putreziciunii progresive / în care se lăfaie un urlet îngheţat” (*Puntea măgarilor, podul minciunilor).* Starea de putregai are o imensă putere de contagiune, ea atacă însăşi chimia materiei vii, generând un fel de durere surdă, insidioasă, care nu se poate exterioriza pe de-a întregul în urletul producător de catharsis, refuzându-se verbalizării: „Eu, înnegrită de spaimă, / încerc să-mi apropii visul / în care tu te îndepărtezi / odată cu şuvoiul de sânge al zorilor. Închid ochii. / îi apasă şi pe ei neputinţa noastră, / îi macină şi pe ei tristeţea-mumie. / Am dat de fundul sacului, iubire, / ne-am dat cu ei. / Le semănăm cenuşa noastră la poartă. // Putregaiul ăsta care îmi stă în gât / şi pe care nu-l pot smulge de acolo” *(Putregaiul).* Eul va oscila acum între ipostaza fiinţei inocente, care traversează o lume dezumanizată, şi sentimentul unei damnaţiuni, născute din conştiinţa „dublului tenebros” care produce dorinţa de moarte. Astfel încât asistăm la o dedublare a personajului liric, suspendat între angelism şi tentaţia demoniacului, legat de patosul autoanihilării; el se proiectează în exterior, se multiplică în reflexe evanescente sau împrumută identitatea partenerului fantomatic, care nu reprezintă decât o figură antropomorfii a morţii: „Astăzi e nunta, gândeam / şi nebunia a mai stat o clipă pe aproape. / prin aburi subţiri de alcool / mireasa despre care atât ţi-am vorbit / mâna porcii soarelui cu nuieluşa de-alun/ şi apoi se prefăcea că nu ştie nimic/ despre grohăitul lor sumbru. / Astăzi e nunta, visam / şi taverna viermuia ca o mare-n furtună. / O parte din mine aduna jucării, chicotind, / o alta se tăvălea prin altarul smolit, / pe când tu cu o parte din tine / îţi imaginai un tren spre infern, / iar cu o alta mânai uşurel / şi porcii soarelui prin oraşul lumină” *(Poem de dragoste).* „Chemarea morţii” generează epuizarea, letargia conştiinţei, reverii ale odihnei care se asociază cu aspiraţia eului de a elimina toxinele maligne ale existenţei: „Doamne, / de m-as putea odihni într-un sanatoriu de munte, / printre pastile roz şi albastre, / un sanatoriu cu miros puternic de brad/ şi covoare moi, / cu doamne cochete şi nevrozate/ de conflicte plăcute, mici, conjugale. / (…) De m-aş putea odihni în fiecare scenariu al vieţii, / în cotloane diverse, simple şi cinstite, / unde nu există decât un pat în care să dorm/ şi-un lighean în care să vomit/ tot ce dându-mi ai luat, Doamne, // să tot vomit” *(Elegie).* Viaţa este resimţită acum ca o „băltire”, e un conglomerat de stări amorfe, gândul este supus, la rândul lui,

unei „lichefieri”, se lăbărţează, dobândeşte consistenţa unei lichidităţi vâscoase, care e echivalentul faimoasei ape thanatizate: „De acolo de sus, / Rolf Bossert îmi face semn să nu tac, / să continui / Iar eu îi răspund cu creierul meu lăbărţat / peste toate aceste trei lumi odată” *(Semnul).* „Condensarea” substanţei interioare se va realiza în actul semnificării, care înseamnă a da expresie palpitului discordant şi anarhic al vieţii lăuntrice, dar faptul scrierii este pentru Mariana Marin prilej de oroare, de vreme ce el oripilează prin ceea ce are mecanic, iar o zonă de interstiţiu se manifestă între frisonul vital şi dinamica scriiturii, care nu poate ţine pasul cu fluiditatea extremă a mişcărilor sufleteşti, de unde şi neputinţa egoului de a-şi exorciza trăirile tenebroase prin trecerea lor în scripturalitate: „Atunci auzi scrâşnetul / şi maşinăria începe să meargă; poeme / despre ceea ce aş fi putut deveni / dacă bâlciul de dincolo de fereastră / ar fi avut ritmul inimii mele” *(Despărţirea).* Elaborarea eului scriptural este un nou act de dedublare, iar existenţa personajului liric se desfăşoară în zona de interregn dintre fluxul stărilor de conştiinţă şi albul paginii care conţine toate virtualităţile scriiturii, în golul temporal dintre faptul trăirii şi faptul scrierii care se acreditează şi se discreditează reciproc, în clivajul dintre viaţă şi reflexul ei scris: „Pe geamuri ploaia / înăuntru felul în care / ţi-a fost posedată conştiinţa. / cauţi antidotul / te ridici cu oarecare greutate din fotoliu / şi te aşezi la masa de scris. / Ce bine că foşnetul creionului pe hârtie / nu poate fi ascultat / – dai să gândeşti / dar în secunda următoare/ nu mai eşti atât de sigură. / Apeşi prin urmare mai energic cu creionul. / Aici în spaţiul mărunt dintre pagina albă / şi răsuflarea ta întunecată / în teritoriul cenuşiului / unde viaţa e limpede – fraza latină” *(Elegie).* Scrierea reprezintă însă o modalitate de pierdere a sinelui, care va fi prins în angrenajele devoratoare ale textului, devenind la rândul lui semn, iar universul înscripţionat nu mai este decât reflexul în oglindă al „marelui mecanism” care transformă viaţa într-o pantomimă absurdă şi neputincioasă: „De-aş fi ştiut să-mi pierd la timp umbra, / de-aş fi ştiut să mă arăt singură cu degetul, / să mă predau la timp poliţiei, / de-aş fi luat calea bisericii / ori mi-aş fi perfectat complexul Karenina… / Nu înainte însă de-a arde totul filă cu filă/ de-a mă smulge din toate literele care m-au scris. // Oboseala asta îngheţată din ceafa/ şi bătaia de inimă / din ce în ce mai îndepărtată / sub roţile aceluiaşi tren invalid” (*Complexul Karenina).* Refuzând în egală măsură minciuna scripturală şi minciuna alienării, poemele Marianei Marin vor fi străbătute de un extraordinar patos al autenticităţii; ele aspiră să dea expresie, adeseori cu cruzime, violenţă şi fără false pudibonderii, adevărului nud şi neruşinat al vieţii, căci autoarea ridică faptul poetizării la coeficientul unui act existenţial, încercând să abolească orice linie de demarcaţie dintre viaţă şi literatură. Deşi mai ales în ultimele sale poeme, poeta transcrie adevărate „călătorii la capătul nopţii”, aceste texte au o extraordinară forţă interioară, care dovedeşte

capacitatea autoarei de a-şi asuma în totalitate asemenea experienţe ale limitei şi ale agonicului, iar suferinţa are aici, neîndoielnic, o dimensiune iniţiatică şi tocmai prin această valenţă purificatoare şi soteriologică pe care i-o conferă durerii, poezia Marianei Marin atinge dimensiunea tragicului, singularizându-se în interiorului promoţiei ’80, căreia poeta îi aparţine mai mult cronologic decât prin modul său de a înţelege faptul poetizării.

Sub semnul tragicului evoluează şi lirica lui **aurel dumitraşcu,** care, în spirit experimentalist, îşi extrage esenţele din categoria agonicului, existenţa, ca şi literatura luând încă de timpuriu în textele poetului ipostaza „jocului cu moartea”, care, asumat şi trăit cu o intensitate paroxistică, mărturiseşte despre destinul unei fiinţe de deconcertantă fragilitate, ce resimte prin toate fibrele ameninţarea exterminării potenţiale, legată de însăşi condiţia lui *homo apocalipticus* şi de ontologia mortalităţii: „Vin acasă şi singur mă joc doar cu Moartea. / într-o altă iarnă o poveste cu grauri o plimbare / prin munţi o altă sintaxă femeia. / O patrie de stele şi carne. / Cititorului trebuie să-i spun acum adevărul: / vin acasă şi singur mă joc doar cu moartea. / Fără conversaţie faptele rele se ştiu. / Un nume (al meu) răsărit deodată pe pagina albă / aproape trufaş predispus la concerte. Şi totuşi / cine sunt eu cine eşti tu în ce magazii un principe / mucezeşte. / Vin acasă şi singur mă joc doar cu Moartea. / Cititorul până la urmă trebuie să ştie” (*Cititorul trebuie să ştie).* Existenţa se converteşte în felul acesta într-un epuizant exerciţiu de mortalitate, pe parcursul căruia moartea provoacă teroare dar şi fascinaţie, iar jocul capătă fizionomia unui ritual sinistru, legat de ceremonia sanguinară a decapitării, care sugerează (aşa cum arăta Marin Mincu) echivalenţa dintre a fi scris şi a fi mort, de unde izomorfismul dintre relicvele funerare şi imaginea cărţii: „– Prin mai precum în toţi anii intru în magazie de lemne şi / ies de acolo cu un cap de femeie în mâini: – Doamnelor / şi domnilor, altădată erau vremuri mai bune! Un cap de femeie / întotdeauna pune gâtul bărbatului într-un câmp înflorit, dar/ aceasta e mai mult decât o fericită întâmplare. E un semn! / zice androginul rânduind cărţile în fereastră lăsându-le acolo / să treacă soarele peste popi şi valeţi peste dame. / Eu pun capul de femeie în debara nu mai ştiu ce să fac / desigur mâine îl voi muta în bibliotecă (sunt în stare / să fac una ca asta)” (*Istoria esteticii).* Tocmai în virtutea acestui izomorfism hârtia şi cărţile constituie, în imaginarul lui Aurel Dumitraşcu, obiecte prin excelenţă malefice, pachete de substanţă thanatizată, care agresează până la suferinţă fibra vitală: „Destule hârtii veninoase aşteaptă să muşte din mine. / Un pepene roşu se cunună cu un pepene negru / vor locui în cer şi vor face avere. / Mie îmi stă în gât un dragon (mi-e bine aproape / nu mai vorbesc), Minuni şi furgoane. Şi nu mai / întreb când vine ziua de marţi. / seara înainte de a uda florile îşi voi spune / cum moare metafora în spitale”. Pagina scrisă posedă însă, în acelaşi timp ceva din puterea magnetică a apei „ofelizate”, astfel încât poetul va

evoca „înecurile textuale”, imersiunile în spaţiul bidimensional al semnelor scrise, unde – supus iniţierii scripturale de un guru cu facies matein – omul în carne şi oase va dobândi, în cele din urmă, consistenţa spectrală a cernelii şi a grafemului: „Trec pe strada mea cu domnul mateiu caragiale / cântăm un cântec de lume porcos – să vezi, pe ăştia / acuşi îi leagă vardiştii pe ăştia îi gâdilă-n creier… / Pe ăştia puteţi conta zice zeul din ceriu luându-şi pastila / cântând şi el acolo cântecul nostru. / Vom uita până la capătul străzii cântecul acesta / (zeul şi el) vom cânta un altul. Ochiul meu este roşu. / ochiul domnului mateiu nu este roşu. Las că vine şi pena / face ea din scăfârliile noastre mimoze” (*Plimbare de noapte*). Dacă fascinaţia textului ia, în cele din urmă, forma dorinţei de moarte, actul producţiei textuale stă, la rândul lui, sub semnul „vântului roşu” al crimei, devenind un act de sacrificiu simbolic, prin care viaţa e zidită în temeliile artefactului scriptural: „Mai ales dimineaţa duc de mână o femeie-n poem / tremură adulmecă vântul roşu când bate e o biată femeie / îmi zici şi-o duc de mână departe-n poem. / Ce zici de un ceai? mă întreabă şi eu mă gândesc liniştit / la jose lezama lima. Ce zici de un film mă întreabă şi eu / mi-l amintesc pe tata citind viaţa lui bonaparte în dimineaţa / în care s-a dus / Dar nimeni nu poate fi până la capăt străin. Cine mai / crede că macul se ceartă cu mine nu ştie nimic / Şi ce dimineaţă prin care zboară veioze ce dimineaţă / îmi zic. Şi ce liniştită merge acum femeia aceasta-n poem” (*Departe-n poem).* Elaborarea textului presupune aşadar acţiunea energiilor agresive şi autoagresive, e un act de violenţă exercitat asupra limbajului, destinat să provoace „suferinţa” cuvintelor, aducând trăirea şi scrierea ei la numitorul comun al unei „patetici” ce constituie girul autenticităţii superlative şi având efectul benefic al unei transfuzii cu plasmă vitală: „O vreme lumea începe aşa: eu scriu un poem / eu sunt sărac şi singur poemul / e sătul de el şi de mine stă neînduplecat. / Nu vorbim. Vreau să-l biciui (atât de mult) să aibă dureri la urechile cu care aude / gârgâitul nopţilor albe / să audă – zic – pentru că nu alta i-i soarta: / să audă cum trece noaptea în viaţa / mea scurtă să plângă naibii o singură dată / şi el. / Să-l pot crede. Nimic mai mult” *(Poemul).* Epuizarea acestor energii aduce oboseala, o stare de sleire care atacă în egală măsură fibrele organice ca şi pe cele sufleteşti, conştiinţa contagiunii cu materia fantomatică a universului scris, şi, odată cu ea, pierderea contactului epidermic şi frust cu realul: „Toate cărţile de care-mi vorbeşti / încet încet se prefac în păsări de pradă. La fel / într-un port vechi toate femeile pe care le cunoşteam / ajungeau după o vreme regine… «Era un bărbat singur şi / la colţul străzii îl aştepta o trăsură» niciuna din ele / nu o să spună. Le-aş putea descrie pe rând / într-un peisaj cu şorţuri verzi ori soioase / fericite între detalii livreşti. / Un duh trist peste o carne tristă acum. / de aceea vorbesc: să nu mă sperie păsările de pradă / un lac de cuvinte-ntre tine şi mine oricât am crede / că ducem o existenţă reală” *(Păsări de pradă).*

Scrisul nu face în felul acesta decât să sporească conştiinţa agonicului, înscriindu-se în scenariul unei tragedii fără catharsis şi în substanţa unei ontologii a mortalităţii pe care lirica lui Aurel Dumitraşcu o scandează cu o gravitate superlativă. Poet al agoniei perpetue, el are sentimentul claustrării în zonele marginale ale existenţei, de unde contemplă cu o privire nostalgică filmului firesculuı şi al micilor fericiri la care e condamnat să nu aibă acces: „Mi-ar fi fost atât de uşor să spun lucrurilor pe nume / să mă întâlnesc pe malul apei cu merişorii sălbatici să / vorbim despre vieţile noastre (aici şi acum) atât de uşor / ar fi fost. / Nu puteam iubi primăvara şi iarna stelele – sunt sătul îmi spuneam / sunt sătul de stelele de prin cărţi eu vreau altă poveste / chiar una mai veche ziceam / dar să fie fără de stele. / poate am surâs numai / scriind altceva. Eşti incapabil să plângi – mi-a scris / o fată care poartă numele mamei – când vii în oraş toţi locuitorii / sunt fericiţi. / Nu o cred. Vin în oraş ziua şi noaptea toamna şi vara” (*Merişorii sălbatici).* În contextul poeziei optzeciste, prezenţa lui constituie o apariţie la fel de neaşteptată ca şi aceea a Marianei Marin.

În viziunea **martei petreu**, poezia se defineşte ca un „joc cu verbele”, este „istoria” în desfăşurare a Numelui (verbului) ce acţionează ca generator textual şi produce poemul în ipostaza lui de „autobiografie”. Această istorie se desfăşoară în faţa unei instanţe masculine, îşi propune să provoace şi să seducă, de unde dimensiunea sa de spectacol: „O nouă poveste n-am să vă spun: / fiecare întâmplare a lumii s-a întâmplat / Pe scaunul marilor stăpâni sunt azi / prietenii mei Bărbaţii // Priviţi faptele cele umile în umbra Verbului / (numai hârtia poartă amintirea înţelepciunii) / Apropiaţi-vă: / sub această tunsoare nefeminină / stă Numele – duios anacronism al poemului / Aici se află jocul cu verbele / şi lecţia de istorie / a faimei mele” *(Prefaţă).* Aşa cum se poate vedea, numele e anacronic sau mai degrabă acronic, reprezintă o virtualitate, un nucleu de materie semnificantă saturat de sensuri posibile, pe care actul poetizării le trece pe rând în actualitate. Astfel că textul surprinde metamorfozele numelui / verbului, transformarea acestuia în „istorie”, într-o desfăşurare de cvasisemnificaţii (care nu reprezintă niciodată Sensul, dat mereu ca absenţă). Tocmai datorită acestei operaţii de semnificare, care nu urmăreşte elaborarea de sens, ci ilustrează propria sa „productivitate” semiozică, transmiţându-şi astfel doar disponibilitatea de a semnifica, poemele Martei Petreu vor fi „teze neterminate”, fragmentele (câteodată incongruente) ale unei „autobiografii” constituite din existenţe posibile, ajungându-se la analogia perfectă dintre viaţă şi scrierea ei, de vreme ce amândouă reprezintă „texte”, adică pure „productivităţi”, tensiuni în direcţia unui semnificat intangibil. *Tezele neterminate despre Marta* vor cultiva, în felul acesta, confuzia dintre existenţă şi reversul ei scris, evocând „fardurile” şi „măştile” care sunt în legătură cu acea dimensiune „cosmetică” a scrierii – mereu

suspectă de inautenticitate – despre care vorbea Derrida. Ele par să fie secvenţe din scenariul unui balet (ontologic şi scriptural), textul alcătuindu-se uneori aproape exclusiv din „indicaţii de regie” şi transcriind mecanica „numelor” care se corporalizează şi capătă fizionomia „personajelor textuale”, a figurilor umanoide prin care textul se autoreprezintă: „într-o anumită sâmbătă de octombrie: / existăm/ / Marta-şi revendică Doctrina consistenţei iluziei / Pierre numără elitre de greier / Umăr la umăr răsfoim tratatul despre esenţa familiei: / Shakespeare – ediţie specială / Latră sub frunte câinii alăptaţi cu stricnină // într-o anume seară de sâmbătă / existăm” *(Teze neterminate despre Marta).* Tendinţa egoului de a se percepe întotdeauna din exterior nu e, într-un asemenea context, doar marca unei hiperlucidităţi care poate conduce la detaşare, ci semnul unei perspective „nominaliste” care substituie lumea prin semne, transformând-o într-un „teatru de umbre”. Scrierea îşi dezvăluie acum dimensiunea (auto) nimicitoare, iar ritualul erotic se converteşte într-o cădere din universul lucrurilor în bidimensionalitatea filelor de hârtie, ce posedă atributele unei zăpezi „malefice” care transformă viaţa în scriere şi, prin urmare, în simulacru, sugestie accentuată şi de invocarea „ochiului textual”, ochi „de meduză” ce ex-sanguinează realul, convertindu-l în cruste, în dâre, în litere lipsite de viaţă, instituindu-se astfel o lume a „suprafeţelor”, adică a pergamentelor şi a semnelor grafice: „încă o zi din vechea splendoare a tegumentelor: silabele sunt asemănătoare cu un obraz proaspăt ras / adevărul şi falsul au coerenţă interioară / La fel de simplu modelul bunăvoinţei modelul puterii / unghiile lustruite ca o blană de cârtiţă/ / încă o zi din vechea splendoare a tegumentelor: / un ochi văzător în moarte / ca o pereche iubindu-se sub zăpadă” (*Pereche iubindu-se sub zăpadă).* În lumina celor arătate până acum, trecerea Martei Petreu, în volumele sale mai noi, la poemul „neruşinat”, „mânios” sau „blasfematoriu” (despre care s-a spus ca s-ar situa în descendenţa *Psalmilor* lui Arghezi) pare să exprime nu atât exasperări metafizice, ci mai curând aceleaşi anxietăţi legate de actul semnificării, care capătă încrâncenări paroxistice şi se nasc din sentimentul captivităţii în lumea „insomniacă” a textului. Dacă există aici (aşa cum arătam cu alt prilej) o obsesie a inferiorităţii / visceralităţii, ca şi o predilecţie pentru scenele de tortură, o cruzime „dramatică” şi un „complex al felinei” care trimit spre simbolistica artei baroce, nu e mai puţin adevărat însă ca spaţiul carceral pe care îl invocă obsesiv Marta Petreu e (şi) o temniţă scripturală unde subiectul uman e aruncat între angrenajele nimicitoare ale textului, devorat de ferocitatea superlativă a semnelor: „Da. Mă port pe mine sub piele/ / Şi-mi spun n-are rost n-are rost n-are rost/ N-are rost să-i iubesc; ei storc mierea sălbatică din fagurii noi / sorb măduva caldă sângerată din os / ei pălăvrăgesc înfulecă mârâie dorm / Cine ştie să apere? / Oho. Ei zdrelesc pielea taie coama sălbăticiunii hăpăie carnea până la os” (*Vânătoare pe*

zăpadă). Prins în maşina inumană a semnificantului textual, subiectul uman este contaminat de agresivitatea paroxistică a acesteia, se lasă prins în mecanica „pulsiunii de moarte” săvârşind stranii acte de agresiune şi autoagresiune ce pot merge până la ritualul „nastratinesc” al autodevorării. „Gâlceava” cu Dumnezeu este rezultatul aceloraşi energii destructive şi exprimă angoasa semnificării „în gol”, personajul divin apărând aici în ipostaza unei figurări a semnificatului pe care procesul elaborării de scriitură nu poate decât să-l aproximeze, astfel încât s-ar putea spune că Marta Petreu transpune termenii „dramei metafizice” din *Psalmii* arghezieni într-o tragicomedie a operaţiilor semiozice, discursul blasfematoriu rezultând aşadar din „lupta cu sensul” pe care o implică gesta elaborării de scriitură: „Nu te iubesc. Nu. Cu mâinile vârâte până la coate / în buzunare / fluier / îţi fluier în faţă: nu te iubesc / tu carnasierule ispită cauză ultimă a nesomnului. / cu mâinile în buzunare hulesc / te hulesc / Mint că nu am nevoie de tine” C*Ademenirea).* Legată de patosul „diabolic” al apocalipticului, deriziunea sarcastică sfârşeşte aici prin a nimici divinitatea (sensul), dar şi omul, a cărui existenţă se converteşte în mişcările grotesc-blasfematorii ale unei marionete dezarticulate, iar poezia Martei Petreu devine un „teatru de umbre”, un teatru al „cruzimii” şi al „neruşinării”.

Poezia lui **ioan moldovan** e străbătută de anxietăţi existenţiale tratate în spirit minimalist, cu un perfect simţ al parodicului şi al derizoriului. Aici autorul se autodefineşte drept un poet al „mainimicului”, care pare să reprezinte ipostaza „la scară redusă” a nimicului ce, deconcertând prin insignifianţă şi prozaism, îşi pierde aici orice prestanţă ontologică, alunecând spre trivial şi grotesc: „Alo, domnu, ’s secretara de la primăria din Curtuşeni am luat / un frigider săptămâna trecută amu mere amu nu mere mi s-o / promis că veniţi să vedeţi / Da, doamnă, numai că am impresia că aţi greşit număru’ eu nu / mă ocup de frigidere / Da’ cu ce vă ocupaţi / Cu mainimicul / Noa mă scuzaţ / Nu face mai nimic bună zâua săru’ mâna” *(Cu mainimicul).* Prin urmare, poemele lui Moldovan consemnează lipsa de aderenţă la o realitate decepţionam de meschină, transcriu întâmplările mărunte ale vieţii de zi cu zi sau trec în revistă, uneori cu blazare, alteori cu un rictus autopersiflator, micile automatisme existenţiale: „Acasă apoi la piaţă din nou acasă vine Alex îi dau / un măr o felie de pâine cu margarină şi caşcaval / ar vrea bani nu-i dau pentru că i-i ia frate-su cel aşteaptă jos/ / Şi-n rest toată viaţa asta spre bătrâneţe am petrecut-o / văzând şi auzind fraza lungă şi clătinătoare a frunzişurilor / ai mei ai mei ai mei plecaseră pe rând şi // în după-amiaza prăfoasă era limpede limpede limpede / doar neînţelesul foşnitor al frunzişurilor” *(Vine Alex).* Realul devine prin urmare, în viziunea poetului, un depozit de materii reziduale, e alcătuit din deşeuri, ticsit până la refuz de pubele beckettiene care adăpostesc o umanitate famelică: „S-a supărat Alex,

îngerul pubelelor, abia se mai uită în treacăt / prin ele, vânt/ pungi dansante, clănţăniri de câini necăjiţi şi / labele-s moarte în pubela verde / în aerul rece şi pe deasupra totala nesiguranţă a uşilor în / canaluri. Dar supărându-se / nu mai urcă la noi poate i-am dat mâncăruri prea reci poate / familia sa e bolnavă şi zace acolo printre zdrenţe şi ţevi / poate supele-au fost prea grase prea sofisticate şi acum Alex / se joacă în curtea blocului şi nu mai sună la interfon cerând cu/ glasul lui subţirel-subţirel / n-aveţi să-mi daţi nouă mii de lei / Şi-acum un alt cerşetor scoate din pubelă / o lalea veştedă se uită la ea milos admirativ o aruncă înapoi / mai scormoneşte o vreme şi pleacă va pleca a plecat / pe lângă Alex şi nicio vorbă nu i-a adresat / Aveam pe-atunci mâini violete şi nu citisem nimic" *(Scurtă proză).* Scurtele escapade în metafizic născute din refuzul realului, tutelate de prezenţe angelice care şi-au pierdut toată încărcătura de fabulos, dobândind ceva din fizionomia banală a obiectelor casnice, nu se deosebesc prea mult de filmul tern al cotidianului, reiterează, într-un alt plan, actele fiziologice care compun existenţa: „M-a trezit îngerul meu bonom, îngerul / meu tolerant, căruia nici să-i vorbesc / nu mai e nevoie: a înflorit sângerul / zice, din care o să-ţi fac cerneală nouă / vechile ciute de pe peretar / Să le-mbăiezi în ea ca-n rouă. / Şi între timp eu te mângâi şi te mint, / iarbă tânără de o tinereţe de var / în care s-a strâns ceva de nenumit. / Nu mai sunt pe propria-mi limbă / în mâncare şi-n bere – / îngerul bonom m-a prins şi mă plimbă/ doar pe la praznice de himere" *(Himere).* Căci (anti) eroul liric al lui Ioan Moldovan pare să-şi fi epuizat disponibilitatea pentru experienţele exemplare, e devorat de greţuri sartriene ce-i amorţesc resursele sufleteşti şi abordează cel mai ades masca lirică a „omului mărunt" care face din propria sa nimicnicie obiectul deriziunii şi persiflării, exhibându-şi aproape cu voluptate vidul interior: „sunt un bucătar amărât / căruia i se dă liber într-o după-amiază de vară / când toate bancomatele s-au golit // şi intră prin subsoluri unde se bea vin tonic / se împătură batiste / se-ofilesc sânziene şi peşti de sticlă/ Iese şi repetă întruna *viţăvercea viţăvercea* / o să-mi cumpăr un coş de nuiele / pentru hainele umede/ / ba nu două coşuri unul pentru albe altul pentru negre/ se gândeşte pe-ascuns că nici acum/ vai nici acum dar când când când" (*Anche io).* În consecinţă, locul afectelor e luat, ca la Bacovia, de inflamări ale nervilor, declanşate de teroarea nimicului, de prezenţa golului, care devorează în egală măsură lucrurile şi oamenii: „Mă scot în lume / dimineaţa de februarie îmi poartă mâinile pe lângă corp / reglementar / câinii tot mai mulţi şi mai mari / acum coborând deja în Pivniţe / gunoaiele umflându-se, hăituiala nu se mai termină / bolile nu se mai vindecă / şi azi Doamna îmi explică de ce sunt nervos / în piaţă c-o listă lungă de lucruri şi-n ele / nimic-nimic / şi tot mai des trece pe lângă mine o mâţă rezistentă / şi ca dânsa suntem noi" (*De ce sunt nervos).* Angoasa morţii este, prin urmare, omniprezentă şi constituie

substanţa unor fabule metafizice cu recuzită macabră, în care fricile existenţiale sunt tratate epic, după logica halucinantă a visului: „Un copil muribund pe care l-am luat din lăcriţă / după ce medicul l-a dezgropat şi eu am văzut imediat că nu / putrezise / că are obrajii plânşi, că trăieşte / l-am luat în braţe şi am fugit spre casă / îngrozit că acu-acu o să moară / am trecut pe la magazinul «Sora» din Cluj şi nu aveau lapte / am luat un covrig ce să fac / o bucăţică i-am împins-o în gură ca s-o morfolească / ajung la bloc, uşa de la apartamentul nostru e închisă, sunt / disperat, plâng / bat în uşă ca un descreierat, vine soră-mea de afară şi-mi/ deschide/ înăuntru e mama/ pun ce-a mai rămas din copil pe canapea / a rămas o mică larvă cu doi ochi căprui imenşi / şi plâng de mă prăpădesc şi zic iată mamă ce am pus noi sub / pământ / hohotesc vine împăratul ce să-ţi dau să taci zice hohotesc şi e / azi” (*Acum patru ani).* Peisajele sordide vor fi înlocuite acum de viziunile „post-mortem” ce înfăţişează colţuri de purgatoriu, împărăţii ale umbrelor sau paradisuri amniotice, regresiuni în intimitatea materiei cosmice: „Vine un timp al ordinii, celălalt s-a isprăvit, nu mai e mult şi / urci în turmă / în ţinutul sălbatic. // Ţine minte tot ce-ţi aminteşti / *doine, ghicitori, eresuri Io* să-ţi trebuiască acolo/ / Ca să nu mai vorbeşti/ / Acolo e un Pântec mai încăpător decât al meu / al mării / şi sarea, sarea şi un pământ nou / toate o să aibă un preţ pe care/ / Nu tu, nu tu îl preţuieşti” (*Sermo*). Referinţele livreşti şi jocurile intertextuale, prezente în cărţile mai vechi ale lui Moldovan, nu lipsesc nici de data aceasta, dar dobândesc noi semnificaţii, legându-se strâns de obsesia atotprezentă a morţii; citarea sau parafraza ţin aici (în terminologia lui Vattimo) de o ontologie a declinului şi aparţin unui scriptor care, deshumând relicvele „venerabile” ale literaturii şi supunând-le unei tentative, pe jumătate grave, pe jumătate burleşti, de reanimare, ia act de caducitatea tuturor înfăptuirilor omeneşti şi transformă actul poetic într-un exerciţiu de mortalitate: „Pe coridor sub cele 12 steluţe europene se plimbă un bou / O fată de lemn îi ţine sub nări ciorchini de struguri de lemn / lăcuit / în vasele chinezeşti clipoceşte zeama zmeurie/ Şi-n ea somnolând în ciuda atâtor aranjamente creieraşul Sosiei / Muncind de acum *să dea uitării celei oarbe* ceva / De nemărturisit” (*De serviciu).* Aici trebuie căutată probabil şi partea cea mai originală a acestei poezii, ce are ca miză tocmai ştergerea graniţelor dintre existenţial şi scriptural, care se dezvăluie perfect solidare prin precaritatea lor ontologică, ce le face deopotrivă de vulnerabile în faţa timpului şi a morţii. Acesta este „sfârşitul de partidă” al poeziei lui Ioan Moldovan care descoperă acum resursele mimusului absurd şi ale pantomimei sinistre; neîncrezător în capacitatea de semnificare a limbajului, poetul teatralizează, îşi transpune trăirile în mimică, gest şi coregrafie, visând la ţinuturile „sălbatice” ale nonverbalităţii (invocate într-un poem), unde mai este cu putinţă comunicarea. Şi ia tot mai mult aerul unui arlechin obosit, care, după ce a luat act de

neantul lucrurilor şi de pulberea scriptotetecilor, înţelege, în sfârşit, că poezia (ca şi existenţa) nu mai poate subzista decât sub semnul deriziunii groteşti şi al parodiei.

Comedia limbajului şi drama semnificării

ion stratan, ioan flora, petru romoşan, aurel pantea, matei vişniec

Pe urmele lui Şerban Foarţă, membrii Grupului 80 s-au lansat adesea în explorarea metapoeticului, a ultimelor limite ale rostirii, au cultivat poemul autoreferenţial, oscilând între comedia limbajului şi drama semnificării, iar carnavalul cotidian se transformă în poemele lor într-un carnaval al cuvintelor.

Astfel, poemele lui **ion stratan** transcriu adesea episoadele unei iniţieri în răspăr şi aduc sugestia unei lirici a esenţelor degradate în derizoriu despre care vorbeau primii comentatori ai poetului. Proiectate pe fundalul unor neliniştitoare decoruri kafkiene, conturând o topografie himerică, pe care autorul o deformează permanent în spirit parodic, asemenea „trasee iniţiatice” devin „întâlniri cu absurdul”, pe al căror parcurs personajul liric are sentimentul „vârstei crepusculare” şi e confruntat cu aspectele derizorii, dar nu mai puţin terifiante, ale neantului. Un neant care, în aceste poeme, striveşte cel mai adesea prin meschinărie. Mizerie morală, dar mai ales mizerie ontologică, reducţie a existentelor la o mecanică lipsită de noimă, dar, înainte de toate, degradare a cuvântului, ceea ce face ca epopeea burlescă să se convertească pe nesimţite într-o comedie a limbajului şi a literaturii. În spiritul exerciţiilor de textualizare cultivate de unii poeţi ai promoţiei ’80, dar fără tehnicismul unui Bogdan Ghiu, Stratan creează sugestia unei lumi devorate de cuvinte / texte, în interiorul căreia lucrurile sunt înghiţite de semne, iar realul e anihilat în mişcarea neliniştită a scriiturii. Poetul nu are însa furia „demolatoare” a unui avangardist şi, pe linia acelei „pietăţi” pe care o inspiră lucrurile şi cărţile vechi, el face din poemele sale adeseori „pagini de transcriere”, în care este reiterată în cheie parodică mitologia poetică a modernismului, iar funcţia magică a cuvântului despre care teoretizau marii postromantici devine pretextul mimusurilor groteşti care se constituie în replica burlescă a tuturor artelor poetice hermetizante. O replică păstrând însă adesea, în ciuda tonalităţii vădit ironice şi demistifâcatoare, ceva din limpiditatea lirismului saturat de abstracţii al lui Ion Barbu sau Nichita Stănescu. Relaţia cu realul va fi concepută, la rândul ei, ca o succesiune de experimente, de moduri insolite de a privi lucrurile (ca la poeţii obiectelor), iar universul empiric îşi modifică permanent configuraţia prin raportare la un subjectum a cărui prezenţă insolitează textura mundanului. Asemenea jocuri optice sunt dublate mereu de jocurile lingvistice, căci, dintre toţi poeţii

generaţiei sale, Stratan a dus probabil cel mai departe ideea unui soi de textualism parodic, întemeiat pe jocul aşa-numiţilor generatori textuali. Definiţi drept „cuplul format dintre o bază şi o operaţie” în perspectiva producerii textului, aceşti generatori pot fi elemente de culoare, vocabule, nume proprii etc., supuse unor procese de ablaţiune, analogie, derivare, anagramare, care au rolul de a direcţiona scriitura înţeleasă ca un act mecanic şi ca un produs artificial. Preluată mai cu seama din recuzita Noului Roman Francez, tehnica generatorilor devine la Stratan „metodă”, modalitate de a experia forţele inerţiale ale limbajului. Într-un text intitulat *Muntele Găina*, jocul polisemiilor şi al ambiguităţilor semantice generează astfel o lume populată de fiinţe hibride, o realitate de ordin secund, experimentul textual dobândind astfel valenţele unui experiment cosmogonic: „pe tine am să te gătesc / în oala minune / grăbeşte-te, dacă ai ce / acum a-mi spune, tu te duci / în înspumatele ceruri / nu mai am ce să-ţi spun / în eresuri / fluieră, fluieră oala / ca-n Anna Karenina/ pulpele tale pulpele tale/ pe care îngrăşate Lenin le-a”. Din aceeaşi voluptate a jocului, nu neapărat inocent, cu cuvintele se nasc şi poemele din ciclul *Bucureşti-Ploieşti.* Conturându-se iniţial ca o aventură spaţială, episod al aceleiaşi iliade groteşti ce consemnează întâlnirile personajului liric cu diverse epifanii ale absurdului, călătoria devine aici un recurs (fie şi în registru parodic) la valenţele magice implicate în actul poetic şi, finalmente, o călătorie prin dicţionar. Textul se constituie acum aproape exclusiv din acţiunea mecanică a generatorilor: „Bufniţa ţi-a dat înţelepciunea / tu, mândră cetate a Cinematografiei / Româneşti / care ne-ai făcut de râs / pe întregul glob pământesc. // Nu sta îmbufnată, staţioară/ toate trec, şi ele vor trece pe/ Peronul tău ţinându-se de mână/ în rochiile lor scurte cu mov/ / Bufă localitate, cu clovni trişti/ Aici, pe marginea rambleului, respiri / Şi exişti ca o mare metropolă // Buftea la marginea lumii / între a vedea şi a nu vedea / între a fi şi a nu fi”. Doza de tragic pe care o presupune vizionarismul *a rebours,* nu lipsit de disponibilităţi pentru actul ludic şi gratuit, rezultă din sentimentul căderii în derizoriu a marilor tâlcuri existenţiale, dar şi din certitudinea că toate formele poeticului au fost deja experimentate şi că ele reprezintă, în mare măsură, jocul hazardului şi al artificiilor de scriitură. Poet extrem de prolific, pândit uneori de pericolul facilităţii, Ion Stratan îşi priveşte de aceea cu suspiciune dexteritatea de a poetiza, iar spectacolul propriei sale virtuozităţi îl predispune la melancolie. În ipostaza lui cea mai gravă, eroul liric monologhează astfel despre futilitatea oricărei tentative de a recupera Poezia: „poeziile noastre sunt bâlbâite şi sângeroase/ Ele nu înseamnă nimic, doar un descântec / între spaima genetică şi arcanul morţii / Metaforele noastre nu ne mai cuprind / Şi aleargă asemenea unor peisaje moi / dincolo de lumea în care trăim / în care gândim / în care nu mai credem” (*1850.15 aprilie.*). Astfel încât, comedie a derizoriului cotidian,

comedie a limbajului, poezia lui Stratan va fi, nu în mai mică măsura, şi o comedie a literaturii. Ea stă sub semnul şarjei, al „enormităţii”, aparţinând de acea „ironie radicală” prin care Hassan caracteriza „dezumanizarea” specifică postmodernismului. Actul scriptural se întemeiază, perceput dintr-un asemenea unghi, pe o memorie prodigioasă şi constă în rescrierea tuturor cărţilor, în transpunerea în cheie burlescă a marilor mituri culturale. Un poem ca *Pelicanul* din volumul *Desfacerea* ilustrează sugestiv modul în care funcţionează, în lirica lui Stratan, mecanismele parodiei. Există aici mai întâi un moment al punerii în text ce se isprăveşte cu umilirea scriptorului şi degradarea în şarjă grotescă a textului astfel produs: „Mă-nchinasem, mâncasem, postisem şi tac / Oile urcă şi beau sare vrac / Luna un înger cu un caval / Dragoste dincolo de stele, Ideal / Planeţii din care se-nfipseră-n ochi / Alburnus şi maior de viaţă deochi”. Spectacolul textualizării sfârşeşte însă prin a conduce, după ce impurităţile sufleteşti au fost extirpate prin parodie (care este la Stratan *pharmakon,* otravă, dar şi panaceu), la regăsirea dimensiunii spirituale a existenţei, a sacrului conţinut în profan. Chiar dacă asemenea momente de iluminare se cer privite cu oarecare suspiciune, fiindcă ele sunt aproape întotdeauna saturate de ambiguitate şi par pe punctul de a se metamorfoza în propriul lor reflex burlesc, iar „misterul” (în accepţiunea lui de *auto sacramental*) e pândit de pericolul degradării în farsă: „înainte de mine o rază trecea / prin inimă, ea frăgezită de stea // înainte de mine cu mir strălumesc / te lăsasem incintă / A luptei cu oul de mierlă fierbinte / Un ghem ca bănuţul lupta cu un munte / Un sânge cât roua versantului punte / Eram mire tâmpit / fericit de Iubire/ Era un Cristos/ cu crucea de os, / răstignită în mine / De din străvezime”. Alteori, parodia se asociază în mod oarecum neaşteptat cu o percepţie muzicală a lumii / textului, iar actul decreativ este dublat de o mişcare melodică, facilitând trecerea dintr-un regn în celălalt, care ar putea fi privită ca o replică parodică a faimoasei muzici verlainiene. Se poate observa totodată o anumită predilecţie a poetului pentru imaginile minerale, care constituie, la rândul lor, reflexul glumeţ al cristalelor şi oglinzilor din poezia lui Mallarme, Stratan traducând acum în limbajul pantomimei absurde câteva din metaforele fundamentale ale modernismului, legate de triumful „spiritului” asupra pulsiunii vitale. În asemenea compoziţii, deconstrucţia e realizată cu minuţiozitatea şi preocuparea pentru igienă ale unui chirurg, iar rezultatele vor fi adevărate „rezumate” organice, conservate sub un strat de substanţă vitroasă. Actul deconstructiv se dovedeşte aproape întotdeauna însă o operaţiune „cu rest”, lui îi supravieţuiesc mereu tuşe de inefabil care relativizează însăşi ideea anihilării vieţii în scriitură, deoarece vitalul pare a triumfa în cele din urmă tuturor acestor tentative de nimicire, ceea ce duce la o „parodie a parodiei” cu valenţe benefice. Acum, producerea textului se transformă într-un exorcism care neutralizează energiile decreative

implicate în actul de textualizare. Poetul nerenunţând însă niciodată pe de-a-ntregul la parodia ironică, ce transformă textualizarea într-o cosmogonie în răspăr, ducând la proliferarea haosului şi a amestecului terifiant dintre regnuri. Nu odată, lumea poemelor lui Stratan are aerul unui muzeu teratologic care păstrează eşantioanele unei creaţiuni cu semn negativ, generând formele cele mai neliniştitoare pentru nevoia de claritate a spiritului. „Decreativismul benign" va coexista astfel în versurile poetului cu prezenţa unui repertoriu imagistic pus sub semnul diformităţii, dar şi al stazei, cu configurarea unui univers antiteleologic prin excelenţă, marcat de acea „stabilitate fluctuantă" care constituie pentru Leonard Meyer semnul distinctiv al postmodernismului. Această stază nu înseamnă însă câtuşi de puţin „absenţa noutăţii şi a schimbării (…), ci mai degrabă absenţa schimbării secvenţiale ordonate", sfârşind astfel prin a genera o lume de virtualităţi nediferenţiate de prezenţa unui sens care să le orienteze vectorial, integrându-le în structuri coerente, poezia lui Stratan va fi una a stărilor apocaliptice. Benignă atâta timp cât erodează pretenţiile metafizice ale modernismului şi se păstrează în zona parodicului „angelic", ea poate căpăta însă (semn al proteismului său absolut) aspectele deriziunii totale (adică „satanice"), mărturisind despre o anumită sterilitate a poeziei mai noi, a cărei formulă este totuşi agonică şi crepusculară, marcată de sentimentul beckettian al „sfârşitului de partidă".

Spirit baroc, terorizat de obsesia metamorfozelor terifiante, prin a căror mecanică realul se converteşte în fantasmagoric, **ioan flora** trăieşte cu acuitate paradoxurile spiritului care oscilează, ca pe o lama infinit de subtilă, ca de pumnal damaschin, între farsa ontologică şi comedia literaturii. Apelând cu virtuozitate la resursele intertextualităţii, autorul rescrie astfel în *Discurs asupra Struţocămilei,* într-o cheie ludică, dar nu lipsită de gravitate, câteva bine-cunoscute pagini de literatură, „îndatorându-se" mai ales, cum îi place să spună, „cel puţin spiritului, dacă nu şi literei acelei fascinante şi tulburătoare scrieri care este *Istoria ieroglifică*". În poemele sale, melancolicul inorog este substituit de „ieroglifa" tragic-burlescă a Struţocamelului, din care autorul face alegoria redusă la grotesc şi la derizoriu a poetizării. Refugiul în scriptural reprezintă aici rezultatul impactului cu o realitate marcată de regimul metamorfozelor monstruoase, dar ceea ce ar trebui să fie angoasă şi vertij ontologic se converteşte în textele lui Ioan Flora într-o transcriere relaxată, nu fară piruete ironice a *Metamorfozei* lui Kafka, deoarece, în viziunea poetului, textul şi lumea sunt una, iar numitorul lor comun este spectralitatea: „Ai casei îl priveau scandalizaţi la culme, ţuguindu-şi / buzele, acoperindu-şi cu mâinile ochii, / fluierând în vânt… / – Păi, cum adică, îşi ziceau ei, / totul să se petreacă aşa, / într-o clipită, fără niciun semn cât de mic. / fără pic de ruşine! / Ci el se prefăcu într-o movilă de smoală vorbitoare, /

darnici o carapace nu-i acoperea trupul. Abdomenul nefiindu-i / cafeniu şi divizat în segmente rigide, de forma unor arcuri, / cum citise el mai demult într-o carte” (*Cum se mai întâmplă).* Parodieri subtile ale „punerii în text”, *Discursurile asupra Struţocamelului* sunt însă nu mai puţin o „critică” a experienţei, un fel de „empiriocriticism” cu valenţe de prestidigitaţie conceptuală sau – cum spune poetul – „o etică” ancorată în denunţarea „naturii amăgitoare a adevărului”: „Dar cum poţi să le dai dreptate / şi unuia şi celuilalt în aceeaşi pricină! exclamă nedumerit / şi un prieten care se aflase întâmplător de faţă. / – Să ştii că şi tu ai dreptate! îi răspunse / fară să clipească judecătorul, da, ai perfectă dreptate! / şi aţipi numaidecât cu capul aşezat pe masă” *(Etica. Despre natura amăgitoare a adevărului).* Lumea textului se dezvăluie, în cele din urmă, ea însăşi, ca un cerc care se închide, împiedicând orice tentativă de evaziune, iar dubletul carcerei existenţiale este papirosfera – chiar dacă prin intermediul alegoriei paradoxale ce constituie forma predilectă a poemelor lui Ioan Flora, claustrarea în scriptural e percepută ca libertate: „Şi totuşi nu pare nebun, îi spune pe la două noaptea / câinele stâlpului de afişaj, / pare un om cumsecade, dar de ce tot dă târcoale, de o oră şi mai bine, / înfigându-şi ghearele ca pe nişte săgeţi înveninate / în beregata bietului stâlp, strigând în gura mare / că-i întemniţat pe nedrept, că iată / e frânt de mânie şi simte că se sufocă” *(De libertatis).* Protagonistul acestui experiment ludic cu semnele şi cu ieroglifele, Struţocămila, va fi aşadar o fiinţă prin excelenţă hibridă, refuzând deopotrivă realul şi scripturalul, dar fascinată în egală măsură de lumea palpabilă a realităţii, ca şi de spaţiul bidimensional al sarcofagului-pagină: „Struţocămila are două perechi de ochi, / două morţi şi două lumi, două dimineţi şi două amurguri deodată, / douăzeci şi patru de pumnale şi cel puţin două inimi: / în una e ascunsă o văduvă neagră, în alta / o năpârcă având limba ascuţită şi aspră, ca sarea-n bucate. // Struţocămila merge pe patru cărări. / Struţocămila bea din patru pahare / – dintr-unul / vin de pharos, / din celălalt viaţă lungă şi subţire. / Struţocămila are două mâini care se spală, / care se fură una pe alta / şi la fiecare mână câte şase degete” *(Discurs asupra somnului şi a morţii).* Semnul său distinctiv îl constituie sterilitatea şi propensiunea spre teratologic; generarea textului se va converti, de aceea, într-o ecloziune grotescă, ce dă naştere, în aceeaşi măsură ca şi detestata realitate, formelor monstruoase: „Deacii, feacă oao şi când va să scoată pui, / el nu zace pre oao, ca alte pasări, să le clocească / şi să le încălzească cu trupul, / ci le bagă în apă şi le păzeşte cu ochii şi mintea / şi căuta tot la iale, şi ziua şi noaptea, neîncetat, / pân’ ce se clocesc oaole şi-şi scot puii / iar de-şi va dezlipi ochii şi mintea duprea oao şi va privi / într-altă parte, iase altă jiganie, de-şi seamănă cu şarpele / pre carea o cheamă aspidă” *(Visul).* Plecând de aici, struţocămila va dobândi, în poemele lui Ioan Flora, ipostaza demiurgului neputincios, care

creează lumea prin necuvânt: „Am visat că sunt însuşi Domnul Dumnezeul nostru, cu barba albă şi toiag de argint, / că stau înţepenit într-un jilţ pe un munte de aer, că muşc dintr-un măr / jumătate roşu, jumătate auriu şi că tocmai atunci / Cineva mă apucă de umăr, vorbindu-mi răstit; / – De ce visezi, mă, în pragul liftului" *(Visul).* Definindu-se mai ales prin determinări negative (ca în secvenţa de început a poemului), figura ce tutelează aceste poetizări e, în cele din urmă, doar o formă a vidului, o epifanie a golului prin care se manifestă demoniacul plăsmuitor de aparenţă: „Netezesc între degete negre cireşi stafidite. / Le asemuiesc cu pielea mănuşilor de domniţe dintr-o vreme apusă. / Eşti gol pe dinăuntru. / – da, sunt gol pe dinăuntru răspund, / simt tremurul himerelor care-mi iau cu asalt inima, cu vrejurile ei negre cu tot" *(Visul).* Astfel încât, dintr-o asemenea perspectivă, poezia din *Discurs asupra Struţocămilei* e perfect solidară cu modelul nihilocentric al experimentalismului, pe care Ioan Flora îl ilustrează în tonalităţi care ţin însă mai mult de acea „pasiune a arătării" care este simptomatică pentru baroc.

Această lirică devine ulterior (odată cu volumul *Iepurele suedez)* una a rupturilor ontologice, dar mai ales scripturale, a cosmogoniilor în răspăr şi a riturilor maligne, tratate în registrul deriziunii absurde. Schema pe care se întemeiază asemenea poetizări este cea a segmentării, a emorselării osiriace, care converteşte lumea în fragmentele unui text ilizibil: „Răsfoiesc *Monitorul Oficial* pe anul 1985. / Sunt o serie de lucruri fascinante în acest volum masiv / cu coperte tari, zeci de ordine ale miniştrilor de interne, / Finanţelor, Justiţiei, învăţământului, / Numiri de noi prefecţi şi dascăli, mercuriale, reglementări. / Bunăoară, calitatea mezelurilor şi a brânzeturilor. / Mărfurile admise în comerţul public, locurile / unde pot fi argăsite piei de vită şi de câine, interzicerea / producţiei de vin de smochine. // Răsfoiesc *Monitorul Oficial* câtă vreme B.B.C anunţă / că undeva prin Gambia sau Coasta de Fildeş a fost recoltat / un anticorp ce ar putea duce la descoperirea vaccinului / ce prefigurează naşterea vaccinului, et caetera, et caetera, / astfel încât acum, la cumpăna dintre ani, chiar că putem privi / candizi şi încrezători în faţă" (. *Monitorul Oficial).* Împinsă până la ultimele ei consecinţe în poemul *Croaziera Snagov / Bursa metale Londra,* această poetică a „listelor de materii" este consecinţa unei adevărate „verve osiriace" ce se concretizează în ritualuri groteşti, trimiţând spre simbolistica sabatului şi a „fierturii vrăjitoarelor", iar textul se identifică, de data aceasta, cu „focul malefic" ce potopeşte o lume spectrală ea însăşi sau e figurat prin imaginea unui Osiris porcin asupra căruia se exercită patosul decreativ al actului scriptural: „Am realizat abia după eforturi repetate că oala / în care fierbea, de pe la trei, o căpăţână de porc, pentru piftii, / se încinsese într-atât încât se sudase de plită, / că apa se prefăcuse în fum / osul în jăratic, / untura în clei, acoperind pardoseaua, pereţii, / vesela, scaunele, tavanul, / că Etna răbufnise peste terasa mea de la

etajul nouă / iar vajnicii pompieri şi alte forte iniţiatice / înţepeniseră cu gâtul alungit înainte, / urmărind fază cu fază miracolul ce se derula / sub ochii lor neîncăpători şi umezi” (*Piftii şi pompieri).* Schema segmentării e solidară cu semnul opac, care şi-a pierdut orice capacitate de a mai semnifica, astfel încât poemele lui Flora nu întârzie să se convertească în sarabande de vocabule extrase parcă dintr-un tratat de vrăjitorie, într-o vorbire „de nimic”, în „suedeza” care constituie – în mitologia poetului – limba prin excelenţă demonică şi creatoare de antilogos: „Cer ocru-cenuşiu străbătut de dirijabile verbale, / lumina perpendiculară, care nu e lumină ci o manieră / adoptată teoretic, imperiile redundante; / Berlingura, Dublingvism, Abeerdeentii şi părinţii / dinţilor din fată, / Amsterdam şi Amsterluam / Haksvarnapi” (*Iepurele suedez).* Scriptorul va îmbrăca, în acest context, ipostaza „iepurelui suedez” care „călăreşte”, pe un vehicul malefic, pe celălalt iepure, cel „şchiop”, figurare a textului supus necontenit decupajelor osiriace: „Iepure hăituit călare pe jumătate de iepure şchiop drept pretext / al unei firave desfăşurări epice, mass media / şi primatul textului iniţial. / Un tribunal suedez respinge apelul unui cuplu suedez / care dorea să dea fiului lor un nume de 43 de litere, considerat / de toata lumea fără niciun sens dar adorat de părinţii în cauză / informează agenţia Reuter. / Deşi îi zic Albin, ciudaţii părinţi au ţinut morţiş ca în acte / numele acestuia să fie **/ brfxxccxxmnxxxxlllmmnprxvcimnckss olbbiiii**6 / Ei au afirmat că acest nume, pregnant şi expresiv, trebuie / gândit în spirit metafizic, trecător. Pe alocuri. Variabil. Izolat / După ploaie se vor produce ploaie şi ceata” (*Iepurele suedez).* Infatigabil constructor de apocrife, Ioan Flora elaborează acum veritabile cosmogonii sau mai degrabă „scriptogonii” luciferice, valorificând tradiţia legendelor bogumilice, iar rezultatul e un amestec, deloc inocent, de teologie maniheistă şi Jacques Derrida, gravitând în jurul ideii de „arhiscriere”: „Nu-i chip de scos la capăt cu fârtatul asta! Şi zise năpustul / şi se apucă de meşterit şi-i făcu pe om şi pe lup. / lupul ca lupul, dar omul era urât ca spurcul / Atunci Atotputernicul îi dete suflare omului, dar îl întoarse pe dos, aşa cum e el acum. / Uciganul, de ciudă, îl asmuţi pe lup asupra Atotţiitorului / (lupul stătea şi pe mai departe acolo în lutul său) / şi atunci Domnul Dumnezeul nostru îi dete şi lui suflare, şi-i zise, poruncindu-i: / Mănâncă-l pe vicleanul acesta! / Stârnită, jivina se lua după ucigan şi nu-l slăbea nicicât. / Năpustul fuga la arin. / Dar lupul îl apucă de picior şi-i sfârtecă de-ndată călcâiul. / de-atunci încornoratul e şchiop-şchiop, dar lemnul arinului / a rămas roşu, de cât sânge a curs din piciorul / împieliţatului de belzebut” *(Iova).* Născut din acţiunea unor asemenea forte malefice, textul va reprezenta expresia scripturală a marii discordii cosmice, e antilogos şi antimelos, suită de „paraziţi sonori” care se articulează în „fabule domestice” ilustrând dezarticularea vorbirii într-o devălmăşie de vocabule învrăjbite:

„Aşadar: ouă, pâine, orez, detergent de vase / şampon, ketchup, caşcaval, vopsea de păr, / trecut pe la mesagerie, reînnoit abonamentul, / au înnebunit şi ăştia de sus cu gresia, cu faianţa lor, măcar de ar termina odată/ / (urmează partea lirică)” *(Poem simfonic).* El tinde să dobândească înfăţişarea obiectului „imposibil”, găsindu-şi locul printre idolii diformi dintr-un posibil muzeu al nebuniei şi al orgoliului omenesc: „Cartea-obiect, omul-pisică, pasărea jumătate-om, / Cuhnia palatului Mogoşoaia, aleile pietruite, hăul / lacului împânzit de năluci, / Mai departe sunt însă şi statuile Marelui Octombrie, / Marelui Ianuarie, / Marelui Decembrie, / Marelui Cuptor, etcaetera…” *(Pisica ideologică 1).* Textualismul lui Ioan Flora este evident unul *a rebours,* dezvoltat cu mijloacele parodiei, care în versurile sale devine o formă de exorcism.

Ceea ce îl desparte pe **petru romoşan** de textualiştii în adevăratul înţeles al cuvântului (deşi poetul face aproape în totalitate o „poezie a poeziei”) este probabil oroarea de teoreticul în exces şi de spiritul hiperabstract al textualismului. Căci, în timp ce teoreticienii acestuia au pledat pentru o „scriitură responsabilă” (adică înarmată cu propria ei teorie), poetul *Rosei Canina* asociază operaţia scripturală cu ingenuitatea paradisiacă a unui scriptor-copil, care dă cu tifla tuturor codurilor, e situat în răspăr faţă de toate convenţiile şi faţă de toate retoricile, infuzează elaborarea semnificantului textual cu întreaga libertate a jocului sau a actului gratuit: „Eu sunt copilul care scrie versuri pe capăţânile voastre cu cretă. / Pe căpăţânile din cartierul numit de mine / Rosa Canina am scris cu cretă verde. / Pe căpăţânile din cartierul numit de mine / Rosa Canina am scris cu cretă roşie. / pe căpăţânile din cartierul numit de mine / Rosa Canina am scris cu cretă albă. / Noaptea aud prin oraş femei şi bărbaţi/ strigându-mi poemele. // Un poem scris cu cretă albastră/ îl cântă corul de copii al bisericii catolice. / Un poem scris cu cretă roz/ l-a citit în piaţă un actor celebru” (*Istoria literaturii se amână).* Actul textual e, prin urmare, unul de insurgenţă, de rebeliune; a scrie înseamnă, din perspectiva lui Romoşan, a contesta, în numele unei nevoi superlative de autenticitate, limbajul şi literatura, minciuna textului care produce simulacre ale vieţii şi ale realului. Astfel încât poezia se transformă în propria-i „critică”, într-o diagnosticare lucidă a propriilor sale limite şi imperfecţiuni, date mai ales de ruptura dintre semnificat şi de semnificam care transformă orice operaţie de semnificare într-un *acte manque:* „Un măr în întregime bun / e doar un măr. / Un măr în întregime putred / nu mai e măr. / Mărul frumos pe dinafară şi putred pe dinăuntru / îl refuză înţelepciunea. / Mărul putred pe dinafară şi frumos pe dinăuntru / îl refuză frumuseţea. / iată, domnii mei, condiţia tragică mărului. / Şi o completare, stimat auditoriu. / Un schimb de locuri, de scaune, / cum aţi spune dumneavoastră. / Poate mărul frumos pe dinafară şi putred pe

dinăuntru / îl refuză Frumuseţea. / Poate mărul putred pe dinafară şi bun pe dinăuntru / îl refuză înţelepciunea. // Am vorbit stricto sensu despre măr. / N-am iubit niciodată metaforele. / (Au exact condiţia mărului)" (*Conferinţă despre măr sau confesiunea unui mizantrop).* Avem de-a face, desigur, aici, cu o artă poetică minimală, polemică în raport cu metaforismul „liricii metafizice", dar dintr-o perspectivă sensibil diferită de cea a „poeţilor cotidianului", căci pledoaria lui Petru Romoşan nu mai vizează „realismul senzorial" sau „noul antropocentrism", ci se constituie într-o „critică" a limbajului care se dovedeşte inapt să formuleze realul, iar, dintr-o asemenea perspectivă, detestata metaforă este încă şi mai mincinoasă decât cuvântul luat *stricto sensu,* deoarece sporeşte distanţa dintre semnificat şi semnificam. În consecinţă, poetul va miza în exclusivitate pe sensurile proprii ale limbajului şi va substitui metafora prin simbol; configurându-se în jurul unui „nucleu narativ", poemele sale dobândesc astfel caracterul unor fabule sau alegorii scripturale care ilustrează raporturile subiectului uman nu cu realitatea cotidiană, ci cu realitatea limbajului şi a textului, cu incapacitatea acestora de a se constitui în materia unei operaţiuni de semnificare, în consecinţă, actul poetic devine o acţiune „cu riscuri", ameninţată permanent de pericolul degradării în simplu automatism: „L-au aplaudat ca pe nimeni altul. / Lui nu i-a ajuns. // L-au uns măscărici al norilor. / Lui nu i-a ajuns. // Continuă să mărşăluiască pe funia din ce în ce mai subţire. // Norodul, plângând, îl ruga să coboare. / Cei puternici, bărbaţi cu experienţă, prevăzători / i-au pregătit coroana, sceptrul şi tronul. / L-au rugat să coboare. / Să ia coroana, sceptrul şi tronul. / Dar el nu, / Continuă să mărşăluiască pe frânghia invizibilă" *(Romoşan).* Iar eul poetic dobândeşte identitatea fiinţei absurde, e un soi de Sisif textual, marcat de conştiinţa „divorţului" dintre vacuitatea semantică a limbajului şi nevoia de Sens, el adoptând, de data aceasta, masca lirică a „măscăriciului"; un „măscărici" nu al Totalităţii (cum afirmase Dimov), ci al limbajului, căruia orice contact cu „vocea realului" îi denunţă lipsa de autenticitate: „între cosaşi, din iarbă, a apărut un măscărici. / – Ha! ha! ha! Voi ce faceţi aici? / Ha! ha! ha! Voi pentru cine munciţi? // Cel mai bătrân ţăran şi-a ascuţit coasa şi, râsul celorlalţi, / haţ, i-a retezat arătării picioarele. // Se spune că faimoasa iarbă verde/ a fost maculată/ de o umoare albastră. / «Parcă ar fi cerneală!» s-au îngrozit cosaşii. // Dintre cosaşi, prin iarbă a dispărut un măscărici" (*Poveste de vară).* Iar poezia lui Romoşan va apela acum la mijloacele de expresie ale clovnului – ironia şi parodia –, convertindu-se într-o comedie dezabuzată. Căci condiţia măscăriciului rezultă dintr-o disperare absolută, ea presupune conştiinţa lipsei de noimă a tuturor lucrurilor, ceea ce face ca textul şi lumea să se plaseze, în egală măsură, sub semnul parodicului şi ca orice act omenesc să se înscrie în scenariul unei bufonade imense care ilustrează „proasta mecanică" a lumii şi

a limbajului. Prin urmare, poezia nu mai este posibilă – din perspectiva lui Romoşan – ca „descriere după natură”, ci doar ca „epigramă” ironică la adresa literaturii: „Nu ai întreprins până acum descrierea după natură. / Iar tu ştii: multă glorie aduc descrierile bine făcute după natură. // Multă glorie. // Ai compus doar câteva epigrame. Atât. Câteva epigrame. / Ba chiar le-ai vândut unei reviste literare. // Vai ţie! Pe vremuri ca astea să vinzi epigrame. / Mai mult ca niciodată te rog: încearcă descrierea după natură. / Cu banii obţinuţi pe trei epigrame / cumpără-ţi un fular. Un şuierător ştreang de mătase albastră. / Descrie-le. / Căci multă glorie aduc descrierile bine făcute după natură. / Multă glorie” (*Descriere după natură).* „Epigramele” poetului au ca notă distinctivă teatralitatea; situate la antipodul „descrierilor după natură”, ele ostentează o artificiozitate superlativă, mizează pe „efectul de scenă”, implică decorurile, costumele, fardurile care sugerează caracterul „cosmetic” al scrierii / textului despre care vorbea Derrida.

Iar „spectacolele” regizate de Romoşan sunt tragice pentru că se plasează sub semnul efemerului, pentru că riscă permanent să se spulbere, cenzurate de „glasurile realului” care le denunţă caracterul iluzionist, sunt mereu „în suspensie”, ameninţate de spectrul căderii în derizoriu: „Fiindcă mâinile îmi sunt totdeauna palide / le vopsesc în verde. / Mi le trec peste faţă râzând. / îmi las capul pe coala de hârtie. / în miezul zilei mă trezesc cocoşii cei mai bătrâni. // Voiam să vă povestesc despre culoarea verde/ sau ideea de moarte. // Schimbă poezia ceva? / Schimbă poezia ceva? m-a întrebat. / A râs. Doar a râs. / I-am văzut dinţii mai strălucitori decât moartea” (*Poveste de iarnă).* Tocmai această virtuală cădere în derizoriu este însă cea care reinvesteşte actul scriptural cu demnitatea marilor acte existenţiale, iar poezia devine acum una „pentru moarte”, fiind autentificată tocmai prin confruntarea cu primejdia propriei sale morţi, care rămâne permanent suspendată deasupra operaţiei de trecere în textualitate. Textul poetic se contaminează astfel de condiţia omului apocaliptic, situat (aşa cum arătam în paginile anterioare), ca „prizonierul” lui Baudrillard sau ca „pietonul” lui Benjamin, sub semnul „extincţiei virtuale”, iar condiţia scribului devine perfect similară cu cea a captivului, textualizarea impunându-i-se acum ca „destin”: „ «De trei ani te ştiu plecând seara / să-ţi treci după gât o funie albă», mi-a zis. // «De trei ani dormi cu funia la gât», mi-a mai şoptit cu venin / «De trei ani lucrez în laboratorul meu ridicat într-o funie/ din ce în ce mai subţire. / Aproape orb. Aproape nebun / Nu dorm, cum zici tu, nu dorm. / Reinventez literatura, vai, doar reinventez literatura / Fiindcă altfel nu se mai poate» // «Tu vorbeşti în poezii. / Tu îmi spui poezii, sinucigaşule» mi-a mai strigat furios. / «îndrept epoleţii regelui – măresc strâmbătura bufonului. / După un manual al meu / grăjdarii reînvaţă iubirea pentru caii de rasă. / Pe scribii sălbăticiţi îi reînvăţ alfabetul. / Pun încă o dată ordine în marile

sentimente. / Bat monedă nouă! / Auzi cu câtă precizie lucrează matriţa? // Bat monedă nouă!» „(*Omul care scrie sau comedia literaturii).* Reinventarea poeziei este, aşadar, sinonimă la Romoşan cu revelaţia „mortalităţii" acesteia, iar parodicul se va înscrie în scenariul unei ontologii a declinului şi a caducităţii, pierzându-şi accentele corozive şi căpătând ceva din aerul nostalgic al „pietăţii" despre care vorbea Vattimo. Marile figuri ale literaturii vor fi evocate astfel pentru a ilustra condiţia „mortală" a poeziei, care rezultă, de data aceasta, din impactul cu orizontul de aşteptare al unui lector la fel de dezabuzat ca şi scriptorul, care oscilează între credinţa în virtuţile „soteriologice" ale poeticului şi tendinţa spre deriziune şi bagatelizare: „Dante intră în Siena călare pe un măgar. / în Siena sau altă umbroasă aşezare de oameni. / De un an cetatea îl aştepta. «Dante ne va salva!» surâd municipalii… / «Ciuma, otrăvitoarele zvonuri, plictisul… / Dante ne va salva!» / Mândrii cetăţeni ai Sienei, în strai măreţ, / se înfuriară foarte: «Acesta nu-i Dante, acesta nu poate fi Dante, / Aduceţi-l pe Dante!» / Cel de pe măgar se ridică în şa. / Strigă şi el după puterea lui: «Nu-i vită omul, ci-i dator să aducă lumină lumii/ şi să alunge ceaţa!» / Mândrii cetăţeni ai Sienei, în strai măreţ, / izbucniră în râs" C*Aduceţi-lpe Dante).* Poemul mizează, şi de data aceasta, pe „teatralitatea" discursului, e constituit din „replici" şi „indicaţii de regie", dar spectacularul nu mai reprezintă aici (ca la exponenţii barocului) o modalitate prin care subiectul uman încearcă să-şi compenseze precaritatea în plan ontologic, ci apelând la truculenţă şi ostentaţie, la îngroşarea, în registru grotesc, a „măştilor" şi, tinzând astfel să se convertească în propria lui caricatură, îşi denunţă lipsa de consistenţă. Astfel că accentul se deplasează de la existenţial la estetic, de la condiţia omului la condiţia artei / literaturii, teatralitatea în exces ilustrând tocmai „mortalitatea" acestora, morbii care devorează din interior „aparenţa liniştitoare", reducând-o la o producţie de „înlocuitori". Textul poetic apare acum (şi comentariile lui Marin Mincu asupra poeziei lui Romoşan sunt cât se poate de edificatoare în acesta privinţă) ca o colecţie de „materiale reziduale", de dejecţii ale combustiei, de vreme ce lucrurile nu pot fi „descrise după natură", ci doar „calcinate" în „malaxoarele" textualizării, iar „a scrie" şi „scrum" sunt perfect sinonime. Căpătând aspectul terific al „crematoriului", textul devine astfel expresia desăvârşită a mortalităţii, dar şi o unealtă de nimicire care tinde să-şi anihileze (în conformitate cu „legea necruţătoare") propriul autor: „Când eram grozavul descriptor al Florii / de Măceş, Rosa Canina, Rozalia: / nu începeam bine să o descriu, afurisita îmi apuca mâna, gura, capul/ / Vinerea trecută: / descriu un cocoş, cocoşul nu mai cântă, / se face hârtie mototolită, cade sub masă; / descriu un câine, câinele nu mai latră, schelălăie, / se duce dracului. // Pe masa de scris, roşu, alb, verde, măceşul. / îl privesc cu poftă, îl mângâi nebun. / Măreţul descriptor reîncepe descrierea. / Scriu Floarea de

Măceş… / Florile de măceş – scrum! // Nici bucurie, nici spaimă, cu capul pe masă, / hotărăsc autodescrierea” (*Autodescrierea*). Impunându-se ca „destin” (căci în mitologia lui Romoşan omul se defineşte esenţialmente ca o fiinţă textualizantă), textualizarea culminează aşadar în actul sinucigaş al autodescrierii, căci (aşa cum arăta Marin Mincu) „după ce toate obiectele au fost de-scrise, autorului nu-i mai rămâne decât operaţia finală a autodescrierii, adică expierea fizică în scriitură”. În consecinţă – actul textual va deveni un exerciţiu de mortalitate, textul şi autorul său sunt deopotrivă „zum Tode”, iar poemele lui Petru Romoşan se nutresc dintr-o viziune crepusculară, mărturisind despre „amurgul omului” şi „crepusculul bibliotecilor” care se plasează, în egală măsură, sub semnul neliniştitor al agonicului.

Tot Marin Mincu îl asimila pe **aurel pantea** textualiştilor „pursânge”, arătând că acesta „este un autentic poet textualist”, în ale cărui poeme se fac prezente „o diagramă neagră a sentimentului negativ, un tablou funest în negru pe negru, vidat de viaţă, în care pompa semantică nu mai funcţionează normal, dereglată de atâta funcţionare, înfundată cu deşeurile malaxorului textualizant”. Cu toate acestea, poetul echinoxist este lipsit de acel patos teoretizam, prezent la Gheorghe Iova şi la Bogdan Ghiu, la Mircea Nedelciu şi la Gheorghe Crăciun, ce constituie, fără doar şi poate, una dintre mărcile distinctive ale textualismului, şi nu şi-a făcut niciodată publică adeziunea la noua practică şi teorie a textului. Ca şi Petru Romoşan, el face adesea o „poezie a poeziei”, compune fabule şi alegorii scripturale, în care însă, spre deosebire de autorul *Rosei Canina,* abstracţionismul „poeţilor metafizici” nu mai este repudiat, ci asimilat şi transpus în cheia unei drame care vizează actul semnificării, limbajul, poezia şi literatura. Lipsit de verva (auto) persiflatoare a multora dintre colegii săi de generaţie, autorul textualizează în registru grav, iar comedia limbajului se converteşte aici în tragedie a actului textual, căci poetul a păstrat disponibilitatea pentru tragic a liricii metafizice. În viziunea lui Pantea, acţiunea textuală este una de „posesiune”, iar producătorul de text este un „prizonier” al limbajului, cu infinitele sale latenţe semantice din care rezultă obscuritatea absolută a semnificantului textual: „A cui favoare, ca posedaţii, / o împlinim? Pacte, în legea înfierată, / sting luminile, // genetica e tot o politică în care / proiectantul lucrează cu materie primă / luată direct din victimă, // întinsă pe planşe, / iar în urmă se sting toate luminile”. Prin urmare, producţia textuală se defineşte ca o emisiune de „negru pe negru”, pe al cărei parcurs negrul grafemului nu face decât să etaleze la nesfârşit obscuritatea limbajului şi a textului, iar scrierea îşi pierde caracterul „alveolar”, devine „continuă”, ia aspectul paginii perfect negre. Odată cu ocultarea pauzelor dintre cuvinte, semnele se resorb astfel în masa amorfă a produsului textual care, după ce a înghiţit lucrurile, înghite acum dublurile lor scrise, adică cuvintele: „O singurătate cu gesturi lente,

atotstăpânitoare / e substanţa ce nu vorbeşte / dar înghite enorm. Până şi privirea aceasta, / după o scurtă luminescenţă, mă va duce / lângă tablouri cu feţe / ce nu se mai întorc. Şi iarăşi / negru pe negru”. În consecinţă, actul textualizării devine o operaţiune de „modelare”, iar textul – un „construct tehnic”, un „model” care face inteligibilă „autofagia” limbajului, deoarece, spre deosebire de Petru Romoşan, care punea accentul pe nimicirea lucrurilor şi a emitentului de text în dinamica scriiturii, Aurel Pantea descoperă „entropia” dicţionarului, tendinţa „autodevoratoare” prin care limbajul tinde permanent să se transforme în nonlimbaj, dezarticulându-se până la o dobândi aspectul „petei de întuneric” şi al vorbirii „de după Babei”: „Presele, noaptea, storcătoarele / împing stratul de morţi, silozul / de guri / înfundă pompa semantică. Vinele umflate / ale poftei stropesc haotic zidul / de nume şi verbe. Retorii visează / babilonul. / Acum poate să apară adversarul”. Nu mai avem, aşadar, de-a face, ca la Romoşan, cu o „critică a literaturii”, ci cu o „critică a limbajului”, care stă sub ameninţarea „morţii virtuale”, a catastrofei entropice, devenind un „zum Tode”. Marea temă a poeziei lui Pantea e, prin urmare, „moartea cuvântului” pe care au proclamat-o „ideologiile neantului”; ea se răsfrânge şi asupra ontologicului, de vreme ce lumea e iremediabil „stricată” de entropia semnificării, iar eul poetic a căpătat statutul fiinţei scindate, devenind el însuşi purtătorul „rupturii” semantice: „Că, în sfârşit, trăiesc acvatic, în pulsaţiile / salivei, ale sângelui, ale sudorii, ale umorilor, / că străbat lumea trupului pregătit / pentru stupoare şi indiferenţă, / că întâlnesc puncte fixe şi vârtejuri, / morţi şi găuri ale evadaţilor / că nimic din corpul meu nu este în măsură/ să-şi aproprieze eul, / că acesta e doar o sumă de intenţii, / iradiaţie nescontată a umezelii, / că exprimă o mecanică imemorabilă, / că trupul trăieşte un neînţeles prizonierat, / că din el privesc afară numai sclavi, / că vorbirea mea e confluenţa unor glasuri oarbe”. Regresiunea în acvaticul infernal constituie, în acest context, expresia metaforică a disoluţiei sensurilor; o lichiditate malignă dizolvă deopotrivă cosmicul şi umanul, aducându-le la numitorul comun al unei vorbiri „nearticulate”, în timp ce apele primordiale se convertesc în ape apocaliptice, în materia unei „antigeneze” al cărei instrument va fi „antilogosul”, „lumina din gura lui nu”: „Am o seară esenţială, din orice punct / aud carcera unui glas în cârca lucrurilor / epuizate, / o babilonie de voci în marile odăi cu emoţii, / Orizontul meu acum poate fi un braţ la capătul căruia cineva / pescuieşte priviri, / şi obiectele moarte fac eforturi pentru un ochi, / e bine şi cald, / ventuzele, ghearele, fălcile / stau destinse, / cine va scăpa când vor reîncepe lucrul / va deschide uşi scârţâitoare / spre o lume stricată, / acum se vede totul, / chiar şi strigătul luminii în gura lui nu”. Din acest moment, actul poetic se metamorfozează într-o cabală cu semn negativ; dacă pentru cabalişti textul Torei poate fi supus unor nesfârşite permutaţii şi combinări prin care sunt

actualizate numele divine diseminate în ţesătura semnificantului textual, finalitatea textualizării este, dimpotrivă, la Aurel Pantea, aceea de a face inteligibil antilogosul, reflexul *a rebours* al ordinii cosmice şi al limbajului. Nihilul va fi ridicat, în felul acesta, la demnitatea unui principiu primordial, a cărui acţiune instituie simultan lumea şi textul: „O bună manieră a nimicului / constă în a ne atrage atenţia / când se naşte. Corpul lui pe firmele / destinaţiilor noastre / poartă ordine de existenţă în care/ timpul şi spaţiul, atingându-se / produc o gură, / am recunoscut un timp fară demnitate / în destinul mamei. De obicei, necunoscându-i sursa, / deşi îl conţinem, îl secretăm, orice obiect / îi cântă funeraliile, orice limbaj / e un mormânt pentru el. Lângă obiecte / şi limbaje redutabile, nămeţii lui / cu milioane de guri împrăştie / naraţiuni, popoare şi sânge, / şi totuşi mama e un destin fragil / şi el locuieşte în ea fară măsură, / când mi-o amintesc, ca un tâlhar închide ochii / gândirea. / în partea textului acestuia, pe unde bat vremurile / se află trupul mamei scandalos de nemântuit // înălţarea ei la text e un simplu compromis, / timpul se bâlbâie în ea şi conţine chipuri, / un tablou gâlgâind / de suprareal, după ce realul a fost în întregime / mâncat”. Prin urmare, universul poetului se confundă acum cu orizontul nihilocentric al experimentalismului; el este – ca şi limbajul – bântuit de un patos autodevorator ce îşi găseşte concretizarea în aspectele destructive ale timpului, care îşi infuzează pretutindeni „otrăvurile”, e un timp „metastatic” ale cărui reţele maligne „anticipează (după expresia lui Franz von Baader) moartea în sânul vieţii înseşi”, făcând să coincidă „negrul” lumii şi „negrul” textului: „Mama amuţită, timpul cu toate otrăvurile / înflorite, în plină acţiune / ea tace lângă fiul ce simte timpul / cu toate otrăvurile înflorite, / lângă el înfloresc voci şi obiecte / în timpul cu toate otrăvurile în acţiune, / el ţine mâna mamei, în fiorul din el / abia se întrezăresc otrăvuri / înflorite ce înaintează”. Aşa cum „moartea limbajului” începe odată cu anihilarea pauzelor dintre cuvinte, „cancerul lumii” declanşează stranii procese osmotice în urma cărora lucrurile se „înghit” reciproc: „Aşa cum moartea / e udă ca steaua cugetată / citind, amintindu-ţi oraşe / în conversaţii se află / chipul ce încă nu s-a întors. / confundat, din eroare, / cu zidul”. Autofagiei cuvintelor îi va corespunde aşadar autofagia lucrurilor – într-un spaţiu guvernat de antilogosul care se confundă cu nihilul însuşi, instaurat drept centru al unei lumi ameninţate de spectrul apocalipsei: „Ţine-te, mulţi lucrează la o faţă / hărtănită. Fiecare în apocalipsa lui / e împroşcat de soarele numelor, / gropile se umplu, / mormintele cresc”. În consecinţă, poemele lui Aurel Pantea vor configura o simptomatologie a apocalipticului, marcată prin prezenţa unui „principiu al răcelii” care e soarele cu semn negativ, antisoarele, a cărui prezenţă opacizează toate formele: „Curajul, acum să te traversezi, / să te retraversezi, când cei mai mulţi / sunt doar ferestre oarbe, locuiţi / de un

tenace principe / al răcelii”. O obscuritate malefică se răspândeşte pretutindeni, ca „plumbul” bacovian, atacând în cele din urmă fibra umană şi devenind „thanatos obiectivat” care afectează chimia ţesuturilor organice: „nu sufeream întrebarea/ până când? Mi-a venit odată cu mirosul / de animal mort al cuiva cu care vorbeam şi s-a topit / în scârba momentului, apoi trupul meu, cum arătam / în oglindă, mi-am pipăit ridurile şi gândul / că dacă nu voi fi operat voi fi îngropat / în întunericul originar al plămânilor în mine / şi că există multe zone de întuneric în noi”. Corolarul acestei obscurităţi îl constituie hipercorporalitatea, densitatea exacerbată a lucrurilor, care tind să devină „obeze”, invadând spaţiul, ca un ţesut canceros („… nu mai unde te întoarce / pentru că în jur toate au devenit foarte dense”). Se ajunge astfel la instaurarea acelei „domnii a cantităţii” care, după Rene Guenon, constituie prin excelenţă „semnul vremurilor”, poetul conturând „hărţile” unei lumi a „negoţului”, în care totul se vinde şi totul se cumpără, semnul e redus la valoarea lui de întrebuinţare, iar viaţa a devenit o producţie de materie inanimată: „vindem lumină, cumpărăm lumină, / dintr-un cer de cifre curg / peste noi fâşii de suflete numărate, / în pieţe de amurg se vând / emoţii. Între ele unele sunt vii, / altele, într-o chinuită imagine a crispării / nu mai arată nicio direcţie, / în celule secrete se concepe / foetusul de beton”. Momentul culminant al catastrofei eschatologice îl constituie „moartea timpului” („Timpul s-a lăţit ca un hoit”) care face cu neputinţă schimbarea; acum, poemele lui Aurel Pantea înfăţişează un imuabil „spaţiu al infamiei” care provoacă „scârba limbajelor”, ceea ce sugerează dispariţia funcţiei semnificante a cuvântului, colapsul absolut al semnificării, astfel că semnele verbale se vor constitui într-un univers perfect autonom, plasat sub semnul metamorfozelor monstruoase: „Şi lângă dezmembraţi să-ţi afli pacea, / lângă frica întipărită pe ziua care pleacă / şi nu-i reţine / şi pe portretele / celei ce se înghesuie, / lângă privirea ce a coborât lăuntric / până la rădăcinile ce absorb / resturile zeului milei. / aici unde se scârbesc limbajele, / într-un loc al infamiei / vin obiectele să-şi schimbe numele”. În acest stadiu al ei, lumea este atinsă de „nesemnificaţie”, iar subiectul uman devine agentul unei semioze cu sens negativ ce face perceptibilă acţiunea thanatosului, care, ca o uriaşă radieră, gomează lucrurile ca şi prezenţele omeneşti: „Am amănunte, printre ele alte amănunte (simţi că te/ pierzi), iar într-un fond / zidul, / îmi întorc faţa, / natura nu are reziduuri, vers cu care se poate / încheia o operă, / dar eu aştept mortul, îl presupun / cu tânără disperare, mă obscurizez pentru asta, / invoc penumbre, apar burţi, / rabd detalii. Momentul supremei nesemnificaţii / nu are luciu, vine din neatenţie, aşa cum, imaginându-l, cineva m-ar şterge / cu totul”. În consecinţă, poemele lui Pantea devin acum diorame eschatologice, „triumfuri ale morţii” în tuşe apăsate de negru, apocalipse ale lucrurilor şi ale ideilor, pantomime în tonalităţi de putrid („Ideile,

îngrăşământul public, în timpul / retragerii lor: drumul putrezirii, / animale, deşerturi şi ora neagră / în deplină înălţare, şi amanţii/ de lângă fiecare obiect, şi timpul / îndrăgostindu-se pe măsură ce/ piere”), iar spectacolul destrucţiei universale declanşează fascinaţia sinucigaşă a „morţii în text”. Lăsându-se invadat de forţele destructive ale limbajului (căci în viziunea poetului, „răul lumii” e generat de „răul cuvintelor”), actantul liric se transformă într-un instrument al textului, care, în actul autoproducerii sale, elaborează „dublul scriptural” al omului „în carne şi oase”, cadavrul „aproape viu”: „Când nu te mai aperi şi eşti mijlocul / şi atacanţii obţin victorie după victorie / şi tu nu te mai aperi / şi ei în furie şi entuziasm, aliaţi / presupun momentul abdicării/ şi nu ştiu că tu nu te mai aperi. / Dincolo de asta păianjenul reveriei / ţese figura unui bărbat plictisit, / el va privi fără spaimă / muncile lui nu”. Dar şi actul autoimolării în scriitură va fi unul atins de „nesemnificaţie” şi, prin urmare, pe jumătate ratat; încarcerat sub bolţile tombale ale textului, subiectul uman experiază starea de subexistenţă, care se situează în punctul de articulaţie dintre viaţă şi moarte, e „sfârşit continuu”, agonie în text: „Aceste boite de după care nu mă mai văd, / produse de cineva zbătându-se / ar putea fi chiar subexistenţă, / mă aşez în centrul curentului indiferenţei, / boitele cresc, nu mă mai interesează / ritmul şi forma, nici miezul negru / al punctului de vedere, nici zbaterile, / nici deruta că nu găsesc rădăcinile timpului / ţesându-şi cursele, / sunt un efect, / nervii ţes ziua, ţâşneşte / din milioane de filamente încât se vede reciful / devine moarte şi nervi morţi”. Reziduurile sale vitale nu mai fac decât să alimenteze reţelele maligne ale produsului textual care tind să „metastazieze” la infinit; acesta constituie o „corporalitate în exces”, e alcătuit din excrescenţe bolnăvicioase, din formaţiuni tumorale şi din ţesuturi anarhice care trădează acţiunea unei vitalităţi „deviate” ce slujeşte cauza morţii: „Oprit aici, acum. / toate se produc, foamea de trup. / încet, lângă tine, inepuizabilă / scoarţe, crevase, piei, se întinde / pachidermul orb, lent, / şi gura ce ar trebui să tacă / şi chiar tace, în jur lumina / face polipi, propoziţiile / încep să mişte, în adâncul acela / al lor curgem, materie subtilă / şi tăcerea gurii / şi trupurile producându-se”. Privită astfel ca un „triumf” al extincţiei, textualizarea se va întemeia pe o „tablă de legi” în care sunt formulate „imperativele categorice” ale nimicirii în scriitură, căci, din perspectiva lui Aurel Pantea, scriptorul apocaliptic nu poate decât să-şi asume propria condiţie, integrându-se în angrenajele inumane ale malaxorului textual: „Timpul într-o zi ceţoasă / de noiembrie; / a organiza şi a ucide, astfel încât / organizând să fii complicele / (lumini crude după ecrane mişcătoare) / şi ucigând să găseşti / un răspuns posomorât, o propoziţie / încremenită sub tone de praf”. „A ucide” şi „a organiza” se dovedesc în felul acesta principiile legislative ale producţiei textuale; textualizarea e nimicire a vieţii şi „organizare” a materialelor reziduale care rezultă din această operaţiune de

„malaxare” a realului; la capătul ei ea naştere un simulacru al viului, o formă „monstruoasă” şi „târâtoare” în care s-au acumulat toate dejecţiile arderilor vitale, respectiv textul: „Numai intenţii şi valuri / peste o temniţă putredă, energii / intuite ca trup unduit / peste figura spartă, / şi temniţa putredă – dar nu despre ea / ci despre animalul ce o părăseşte. / el are în burtă placenta / cu puii lui nu, / spintecă-i-o, mă, spintecaţi-i-o, / se aud glăscioare din alte temniţe putrede, / despre ele acum: acolo nu se împreună cu un, / acolo, în gala neagră / se uită o faţă căzută, prinsă cu totul / în năvod”. Plecând de la conştiinţa „autofagiei” semnelor şi a lucrurilor, al cărei „model” îl reprezintă semnificantul textual, poemele lui Aurel Pantea vor sfârşi prin a se constitui astfel în paginile unui manual de textualizare, doar lipsa unei conştiinţe teoretice foarte acute despărţindu-l pe autorul *Casei cu retori* de enclava „adevăraţilor textualişti”.

Eclipsat în timp de dramaturgul cu acelaşi nume, **matei vişniec** rămâne totuşi unul dintre poeţii importanţi ai Grupului 80, un poet care, prin textele sale autoreferenţiale, în care este vizat metapoeticul, se situează în imediata vecinătate a textualismului. În timp ce la Petru Romoşan, actul „descrierii” avea ca obiect lucrurile, culminând apoi în operaţiunea sinucigaşă a „autodescrierii”, „descrierile” lui Vişniec se fixează asupra poemului, surprins în procesul producerii sale (ca în textul intitulat *Descrierea poemului)* printr-o mişcare aproape dureroasă a conştiinţei care se scindează, va fi simultan „productivă” şi „receptivă”, emitentul de text devenind în acelaşi timp scriptor şi cititor, iar actul textual definindu-se esenţialmente ca unul de scriere-citire: „Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă / aş fi vrut să vă povestesc câte ceva // despre singurătatea mărului // despre singurătatea mărului tăiat în două / şi despre încercările lui de a renaşte / prin zvâcnete ademeniri şi strigăte melodioase // despre începutul înjumătăţirii şi începutul / singurătăţii mai adânci decât un ochean / îndreptat spre steaua Laponis/ / despre coafura şi fardul, manichiura / şi colierul doamnei, învăluite în parfum / şi în speranţe, vai, bătrână doamnă // despre cocoşul singuratic, indecent şi mătăsos / o, ce mătăsos era cocoşul, crescut într-o sticlă / şi aruncat în ocean pentru a anunţa zorile / despre trecutul abatelui Macabeus, despre ticvele / negre din odaia sa de lucru, dopuri / imense astupând sticlele verzi, cu ce licoare? // despre lancea eroului eliberator, lancea / albastră, de paradă, zdrobită sub unica mare / mare copită a calului meu cu un singur picior”. Lucrurile, la rândul lor, sunt supuse aceleiaşi diviziuni, fiind dublate de reflexele lor scripturale, iar atelierul de scriitură ia, ca la poeţii obiectelor, înfăţişarea cabinetului optic, populat de emblemele „ochiului textual”, care descompune şi remozaichează realitatea, percepută ca o colecţie de segmente eterogene, pe care poetul le asamblează după o logică radical diferită de cea a realului. E lesne astfel de observat că imaginarul lui Vişniec e alcătuit din

„figuri” ale textului; decupate din textura realităţii, lucrurile îşi pierd aici sensurile uzuale, devenind metafore ale produsului textual şi ale elaborării acestuia. Invocarea „coafurilor” şi a fardurilor sugerează artificiozitatea superlativă a spaţiului scriptural, marcat de prezenţa unor „personaje” care trimite cu gândul spre „figurile feminine ale Poeziei”. Substanţa acestui spaţiu este vitroasă („cocoşul crescut într-o sticlă”), absoarbe pulsiunile fibrei vitale, reducând orice formă de viaţă la formula preparatului anatomic, în timp ce „camera magică” ticsită de fiole misterioase şi cranii reprezintă o figurare a cărţii-mormânt, a necropolei textuale. Nu lipsesc, nu pot să lipsească din acest *decorum* care trimite insistent spre fantastica textualismului instrumentele de înscripţionat: „suliţa albastră” nu este decât un gigantic calamus, ca, de altfel, şi copita „calului cu un singur picior”, iar poemul, privit în ansamblul său, se constituie într-o sumă de imagini autoreferenţiale, el ajungând astfel să coincidă în cele din urmă cu propria lui „descriere”.

Instaurarea impulsiei scripturale coincide, în acest context, cu regresiunea într-o lichiditate care sugerează nebuloasa primordială unde lucrurile fuzionează osmotic, confundându-se cu propria lor „cauză materială”, dar şi apele amniotice. Acum, eul şi lumea se transformă în pure virtualităţi, realitatea e anulată, devine o simplă plămadă care serveşte drept materie a actului textual: „Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă / înnebunit de somn şi cu haine ude / cu ciorapii uzi şi cu cravata udă/ / eu mă şterg pe frunte cu batista udă/ mă aşez pe una din băncile ude / şi scriu pe hârtie udă cu unul dintre / cele mai ude creioane ale oraşului”. Dizolvate ca într-un soi de solvent alchimic, obiectele dobândesc transparenţa (sau opacitatea) absolută a semnelor în care e concentrată o masă inepuizabilă de semnificat. Textul e figurat, de data aceasta, prin imaginea „oraşului transparent”, care dobândeşte treptat (pe măsură ce actul textualizării se apropie de „inima poemului”) aspectul „malaxorului infernal” care îşi încastrează autorul, supus supliciului textual, în ţesătura lui de reticule, devine o „cameră de execuţie” unde se desfăşoară ritualul sanguinar al emorselării osiriace: „scriu despre transparenţa oraşului despre / cei care scriu că deja scriu despre / transparenţa oraşului / scriu despre cei care mă pândesc prin ocheanele de mine şlefuite / prin spaţiul subţire rămas între inel şi deget / despre cei care hohotesc în somn visându-mă / mort şi sfâşiat de singurele patru himere ale oraşului / ori bătut în cuie la poarta oraşului alături/ de acele semne prin care automobiliştii / sunt anunţaţi că trebuie să moară”. Actul textual este încărcat (în viziunea lui Matei Vişniec) cu o paroxistică violenţă; el posedă întreaga agresivitate şi autoagresivitate a „pulsiunii de moarte”, se dovedeşte o acţiune de „mutilare care se exercită succesiv asupra realului, a autorului însuşi, iar finalmente asupra Logosului”. Astfel încât faimoasa „dezmembrare a lui Orfeu” devine aici dezmembrare a

verbului, violentare, cu accente de demonie blasfemică, a limbajului, ceea ce face ca scriptorul să se metamorfozeze într-o „conştiinţă culpabilă”, care are conştiinţa caracterului „deicid” al operaţiei de înscripţionare, a descrie (poemul) fiind şi la Vişniec (aşa cum se întâmpla şi în metapoemele lui Petru Romoşan) perfect sinonim cu a ucide: „am păcătuit grozav se preling dâre de sânge / din literele o şi g precum şi din buclele mai largi / ale lui a şi ale cuvântului neterminat logos / eu încerc să acopăr acele goluri din poem / pe unde ţâşneşte adevărul înrăit şi el ca / ultimul om, ca un drac, ca o coropişniţă / din punctul în care vă aflaţi se văd / coastele roşii ale poemului gura sa hulpavă / mestecând sfinţii şi obiectele din încăpere / de groază şi ruşine aş vrea / să mi se scurteze picioarele / să nu mai ajung niciodată decât / până la buricul păros al lucrurilor / aş vrea să netezesc palma întinsă pe faţa mea / ca o ploaie neagră şi grea oprindu-se / doar odată cu văzul cu auzul şi cu mirosul”. Conştiinţa culpei ontologice, clamată în *Elegiile* lui Nichita Stănescu, se metamorfozează în felul acesta la Matei Vişniec (în consens cu teoretizările lui Derrida din *Farmacia lui Platon)* într-un „păcat originar” al textului şi al scrierii, se ce răsfrânge asupra scriptorului şi îl contaminează, ca o damnaţiune, conferindu-i faciesul „artistului blestemat”, ce îşi contemplă neputincios „opera infernală”. Aşa cum se întâmpla şi în poemele lui Aurel Pantea, textul e perceput ca un organism autofag, ce se autodevoră pe măsură ce se generează şi în ale cărui reţele fiecare semn îl naşte şi apoi îl înghite pe celălalt: „să rămân înconjurat de cuvântul foame/ / marea foame, sfrijitul ciclop, patriarhule, / spune-mi ce se poate face cu poemul gol / cu poemul cu pereţi albi / cu poemul scris doar / pentru a râde în el de poemul scris următor / fiecare sunet îşi sapă o gaură neagră / în trupul sunetului următor iar prin aceasta / se vede un alt sunet, înfuriat, ce tocmai / se naşte şi se înroşeşte în mintea mea / de furie şi de ură împotriva mea / şi a celorlalte sunete care l-au născut”. Acest organism monstruos posedă o corporalitate abjectă care se răspândeşte prin contagiune în mâna care înscripţionează, textul şi autorul său vor forma acum un corp unic, iar scrierea nu este decât o emisiune de umori viscerale, de lichid „negru”, în care sunt concentrate parcă toate scrumurile şi toate dejecţiile arderilor vitale: „degetele se înfierbântă şi încep să curgă / unghiile mi se topesc şi-mi zgârie faţa albă a foii / dungi unsuroase şi întunecate rămân / după fiecare mişcare a degetelor de la stânga la dreapta / oasele mele ţâşnesc ascuţite şi reci / în timp ce apăs cu putere stiloul aurit / ca să scriu cuvântul aurit // seva neagră adunată acolo, otrava mocnind la încheieturi / tot ceea ce am mângâiat cu pielea degetelor / şi prin tot ceea ce ea a râvnit / se preface acum într-o fugă lucioasă o / stoarcere a miezului din fiecare deget / mâna mea arsă până la încheietură / mă ascultă tot mai puţin simt cum / din topirea ei pe această pagină renaşte / un animal autonom şi orgolios”. Prins în angrenajele actului textual, scriptorul se converteşte într-

un instrument prin care textul se autogenerează şi se autonimiceşte pe măsură ce este produs: „Oraşul aşteaptă cu îndârjire să termin / acest poem nu-şi refuză nicio plăcere, el, oraşul / întotdeauna fiecare vers lasă în urma sa / morţi şi răniţi dar el, nu, el / oraşul vrea alte poeme şi alte poeme şi alte poeme / fiecare locuitor mă pândeşte prin cele zece mii de cuvinte scrise până acum". El se înfăţişează acum ca o acumulare de energii destructive, e „thanatos obiectivat", cuvânt care nimiceşte: „o, doamne, unde sunt acele vremuri minunate / când hoţii, bastarzii şi incendiatorii / erau ucişi în piaţa publică / prin simpla citire a unui poem? (...) // şi vagabonzii erau ucişi mai repede / prin poemul care ucide mai repede / poemul care ucide spontan la prima ascultare / sau poemul grav care otrăveşte încet / poemul care ucide spontan la prima ascultare / sau poemul care distruge oasele poemul care / distruge casele poemul exantematic / singurul care te arde până la ora prânzului / şi-ţi aprinde până şi aerul gata respirat / poemul care te uluieşte doar până când / mintea ta într-o zvâcnire divina se înnegreşte / poemul care doar înspăimântă / poemul care-i ucide pe călăreţi lăsându-le caii / şi celălalt care-i ucide pe cei zece mii de / soldaţi trişti / admiratori ai lui Seneca".

Nimicit prin actul textualizării, realul apare acum ca un virtual depozit de materie textuală, el contează doar în măsura în care poate deveni text, iar explorarea lui constituie un preludiu al actului scriptural: „înainte de a începe un poem obişnuiesc / să mă plimb îndelung prin parcul municipal / pe străzile pustii / mă lipesc de un arbore şi-mi şoptesc în auz / acele cuvinte pe care le-aş râvni dacă / aş fi arbore / mă lipesc de fiecare fereastră şi / privesc atât de mirat în marile interioare părăsite / încât mai apoi plec cu fereastra lipită de faţă/ / trec printre cădirile negre ca nişte duhuri de gheaţă / şi pe acoperişuri mă plimb visător cu mâinile / la spate, apare luna, o, luna, doamne/ de când nu s-a mai scris un poem sincer/ despre lună". Înscripţionarea realului se dovedeşte însă perfect iluzorie; contaminat de atmosfera rarefiată a scriptotecilor, scriptorul se dovedeşte un simplu „compilator", iar actul textual e doar o „rescriere", un colaj de citate celebre: „alerg spre casă cu o poftă nebună de scris / locuitorii oraşului s-au aşezat pe două rânduri / şi aşteaptă aşteaptă / eu alerg fără să-i văd tulburat şi plin de înfiorare / cineva îmi deschide uşa cineva îmi trage / scaunul cineva îmi aşază hârtia cineva îmi întinde / tocul şi toţi, mai apoi; lună, tu stăpâna mării". Lipsa de autenticitate a semnificantului textual (care nu poate fi decât „text" şi „literatură", aşadar „compilaţie") conduce la utopia unui „limbaj originar", anterior poeziei şi literaturii, care şi-ar conserva intactă întreaga capacitate de a semnifica şi de a articula în rostire realul: „greaţa pătrunde în fântână ca un cub / auriu şi feţele sale se răstoarnă în liniştea / frunţii noastre, poetule, ademenitorule, bestie tristă, cuvintele tale nu-mi spun nimic / nu pot să-mi scriu poemul cu aceste cuvinte / vrei altele, na altele dă-mi altele, cuvintele / rotitoare ca

muştele pe gâtlejul cuvântului, / dă-mi singurătatea calului mort şi moartea / din adâncul cubului”. La capătul operaţiei de textualizare aşteaptă însă vindecarea de orice iluzie, iar scriptorul îşi descoperă adevărata identitate – aceea de bufon al limbajului şi al textului, în ale cărui angrenaje lucrează „pulsiunea de moarte”: „eu însumi aş fi putut să fiu rege / dar n-am rămas decât bufonul oraşului / pe mine mă veţi judeca aşadar regele / nu e vinovat de nimic / judecaţi-mă de-a dreptul prin ţeava puştii”. Elaborarea textului rămâne în consecinţă un etern *acte manque,* stă sub semnul eşecului permanent, de unde condiţia tragică a emitentului de scriitură, care capătă, şi aici, fizionomia Sisifului textual. Iar poezia lui Vişniec, încorporându-şi principalele elemente ale mitologiei textualiste, transcrie, în coordonatele sale majore, drama semnificării, coliziunea cu limitele limbajului şi cu maşinăria infernală a textului.

Textualismul acţionai

bogdan ghiu

Nici Marin Mincu, nici Mircea Nedelciu, nici Gheorghe Crăciun nu renunţă în totalitate, în textele lor, la mimetic şi figurativ. Prozele acestor autori, cu toată deschiderea lor spre autoreferenţial, care le transformă în alegorii ale producţiei textuale, păstrează totuşi „prejudecata” subiectului şi a personajelor, astfel încât textualismul lor este unul figurativ şi implică asistenţa cititorului avizat, înarmat cu o „teorie a textului”, care să le facă inteligibilă dimensiunea de fabule scripturale. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui **bogdan ghiu** sau Gheorghe Iova, care experimentează textualismul acţionai, ce încearcă să se ridice la parametri foarte abstracţi, îndepărtându-se mult de mimetic, ajungând (cel puţin în ceea ce îl priveşte pe Gheorghe Iova) aproape de ultimele limite ale limbajului / comunicării şi frizând, prin urmare, ilizibilitatea.

Bun cunoscător al gândirii poststructuraliste şi al teoriei moderne a textului, Bogdan Ghiu este, în interiorul promoţiei poetice optzeciste, textualistul prin excelenţă. Mult mai săracă în „recuzită” şi în metafore ale textului / textualizării decât, bunăoară, producţia lirică a lui Marin Mincu şi mai apropiată astfel de „acţiunea textuală” pe care o teoretiza Gheorghe Iova, poezia sa se caracterizează încă de la bun început printr-o aparentă „ariditate” care e semnul nivelului extrem de abstract la care se ridică aici operaţia de textualizare. Poemele lui Bogdan Ghiu sunt astfel nişte veritabile ecografii ale actului textual, conceput ca o „artă a etalării”, ca o emisiune de semne opace care îşi ostentează la nesfârşit vacuitatea semantică: „Nu ştiu cui seamănă aceste rânduri, / dar uite că iar vin să se întindă, / să se aşeze, să

stea, / s-adoarmă şi să se arate / cu burţile lăsate, cu gurile căscate. / Transparenţa şi înălţimea le-au obosit – / prea multe lucruri au fost văzute prin ele/ şi folosite/ Au venit să se aşeze pe foaia albă şi tare / şi să inducă lumea în eroare" (*Prolog în carte).* Rezultatul producţiei scripturale este, în consecinţă, poemul „debil", textul care a renunţat la a fi altceva decât text, în perfectă consonanţă cu faimoasa „etică a slăbiciunii" şi cu repudierea conceptelor „tari" care particularizează lumea apocalipticului: „Mă apăr de ceea ce / mă înconjoară / şi scriu un poem debil / pe care îl părăsesc" *(Poem).* Scriitura coboară astfel în imanenţă, devine act pur, în timp ce poemul se naşte tocmai din dinamitarea oricărui „cod", a oricărei „retorici" la care nu se mai raportează decât în calitate de „diferenţă". Iar „poezia" nu mai înseamnă – din perspectiva lui Bogdan Ghiu – adecvarea la o paradigmă, ilustrarea unui model transcendent scriiturii, ci, pur şi simplu, dispoziţie de a poetiza, poezia şi actul producerii ei apărând ca perfect echivalente: „Poezia în poem ca / şi mine în această cameră / afurisită şi ca / şi sufletul în mine / probabil" *(Poem).* Goană după un semnificat intangibil, actul poetic se plasează, de data aceasta, sub semnul lui „ca-şi-cum", raportându-se la acel „termen de comparaţie suspendat în gol", existând doar ca „zonă goală a diferenţei" despre care vorbeşte Comolli, astfel încât comparaţia nu mai este doar un procedeu retoric, ci ţine de însăşi esenţa operaţiei scripturale care se defineşte ca o balansare între „comparaţia cu altceva" („Vine ceva şi se lipeşte strâns de mine – / este comparaţia cu altceva, / la fel de singură / şi de rănită") şi „comparaţia cu sine" („Adaug unui poem / comparaţia cu sine / pentru a-l lăsa pradă / restului hămesit de poem"), de vreme a scrie înseamnă (implicit sau explicit) pur şi simplu a compara, a te raporta la o alteritate. Este vorba despre o comparare mereu ezitantă, mereu în suspensie (pentru că termenul comparant e lipsit de o identitate precisă, se prezintă doar ca „altul" în raport cu „acesta"), a cărei proiecţie grafică este sinusoida, sugerând „vicleniile" scrierii, detururile şi amânările implicate în mecanica operaţiei scripturale, care nu e decât devenirea infinită a unei „arhiscrieri", ceea ce îi conferă produsului textual configuraţia palimpsestului: „Aici e un ocol al locului. / Imposibil să faci poemul perpendicular / şi să poţi coborî. / Ceva a fost strivit sub scris / şi se vede (/ / şi ai vrea să ţâşnească până la tine. / Scriu direct sub piele)". Prin raportare la o asemenea „grafie primordială" scrierea devine o cvasiscriere (adică o aproximare a acesteia), în timp ce textele lui Bogdan Ghiu iau tot mai mult aspectul cvasiliteraturii, care se concretizează în poemul-eseu, text şi totodată „teorie a textului", aşa cum se întâmplă şi la Gheorghe Iova.

Recursul la poetica etalării, trecerea de la regimul lui „a spune" la cel al lui „a arăta" presupun transformarea actului textual într-o operaţie de de-semnificare care îi va conferi semnului opacitatea superlativă a unui obiect.

Aşa se întâmplă şi în poemele din *Poemul cu latura de 1 metru,* unde starea de „bulimie” circumscrie foarte exact patosul nihilofil al unui scriptor apocaliptic, pentru care schemele devorării dau expresia metaforică a trecerii lumii în textualitate, act reprezentând o „nimicire” în sensul cel mai propriu al termenului, tutelat de figurările antropomorfe ale textului care iau înfăţişarea „căpcăunului divin” ce devorează realul: „Am jurat să scriem fiecare acelaşi poem. / Eu am lăsat să treacă aproape zece ani. / Şi numai noi, dintre toţi, am mâncat tot / ţii minte, absolut tot, nu am / lăsat nimic, nimic, / sterpi, neroditori, apucaţi. / Omul cu o mie de dinţi de aur în gură ne privea cu dispreţ. Dacă-i era foame, / de ce nu-şi vindea dinţii de aur? / O, cum ne-ar mai duce şi astăzi la gură deo/ dat-, dar până şi fărâmăturile le-am / strâns şi le ţin bine închise în minte, / şi-acum, după atâţia ani, / şi nu mă îndur să le înghit, / şi ţin gura închisă, strâns, să / nu fugă vreo strălucire, să nu / adorm, să nu muşc vorbele pe care / mi le spun, şi seara nu se mai sfârşeşte” *(Bulimia).* Nimicul lumii îşi are corespondentul în nimicul cuvintelor, ce reprezintă corporalitatea lipsită de transcendenţă, exterioritatea fară interioritate, trecutul fără prezent, proclamându-se ruptura dintre cogitaţie şi discursul care se rosteşte pe sine, iar vorbirea are acum pentru Bogdan Ghiu dimensiunile unui atavism, reducându-se la un soi de spasm al buzelor şi al limbii şi transformându-se ea însăşi în etalare: „Buzele ascund limba şi dinţii. / Dinţii sunt animalici, limba erotică. / Buzele ascund o fabulă, o capcană / felul cum îmi muşc limba vorbind. / Călăii şi victima. / Buzele ascund” *(Limba, dinţii şi buzele).* Desluşim în această valorificare negativă a actului discursiv premisele unui program textualist ce se întemeiază pe refuzul perspectivei logocentrice, care este întotdeauna, aşa cum am văzut, din perspectiva lui Derrida, un act de subversiune la adresa paternităţii şi a lui Dumnezeu-Tatăl, ca „garant” al Logosului, suspectând şi supraveghind mereu scrierea. Se ajunge astfel nu doar la înlăturarea unei autorităţi indezirabile, ci, mai mult decât atât, la instaurarea unei domnii a nimicului şi a morţii, a unei viziuni nihilocentrice, specifică pentru orizontul de existenţă al apocalipticului. Un nimic şi o moarte care capătă, în poemele lui Bogdan Ghiu, aspectul tăcerii legate de figurările golului, fie că este vorba (din perspectiva verbalităţii) de un „gol” al timpului, fie (din perspectiva scripturalităţii) de un „gol” al spaţiului pe care îl exprimă pagina goală de semn, o pagină ce produce acea teroare care-i serveşte ca impuls actului scriptural, definit ca o „umplere de goluri” şi ca o expansiune a sinelui ce ia în posesie golul, asumându-şi-l, convertindu-l în propria lui substanţă: „O pagină albă e o anomalie. Totul trebuie scris căci totul suferă. Simt pagini pe trup pe care n-aş vrea să scriu, să se scrie. Scriu numai şi numai ca să ajut pagina albă, deschisă. Îngraş viermele propoziţiei, formă a viitorului, om nou în rana lumii/ / Adaos (adică adevăratul sfârşit, căci sfârşitul – s-a dovedit – va fi întotdeauna în plus) /

încerc să fac din gol un gol al meu, o literă” (*Căderea din zbor).* În contact cu golul, cu care comunică prin osmoze şi legături simpatetice, şinele va deveni literă, adică semn fără semnificat, corporalitate pură, care vorbeşte limbajul etalării. El devine astfel un instrument al nimicirii, purtătorul unui patos demonic care urmăreşte instaurarea golului absolut care (prin materialitatea lui apăsătoare) simulează fiinţa. Textualizarea nu este însă doar o modalitate de abolire a realului, ci şi un act sinucigaş, prin care producătorul de text se metamorfozează în propria lui „umbră”, devenind, la rândul său, doar un semn în textura de semne a universului scris şi nimicindu-se, laolaltă cu lumea, în mecanica scriiturii: „Cel care a coborât să spună cuvinte văzute de sus, pe când căderea lui mai ocolea cuvântul… Nu te teme! Cuvintele te-au atras şi vor şti să te scoată din lume. Ia loc. Ai răbdare şi spune-le, ca şi cum nici n-ar fi. Spune-le. Lumea lor este pagina, singura terasă, singura suprafaţă, neacoperită, fără acoperire, a lumii. Nu-ţi fie frică. Cuvintele-balustradă sunt roase, căci oamenii numai pe ele le folosesc, numai de ele se ţin, adorm cu ele în braţe, visându-le. Hai, trebuie mai întâi să spui toate cuvintele, tuturor. Apoi te vei întoarce. Vei scăpa. Fii cuminte. Fii înţelegător” (*încercarea de a spune tot adevărul).* Dezarticulare a sinelui, a lumii, dar şi dezarticulare / de-semnificare a limbajului, căci saltul dincolo de cuvânt pe care îl implică „metoda” lui Bogdan Ghiu presupune „ruperea” verbului, descompunerea lui în „litere”, adică în particule pur corporale, care nu mai semnifică, doar etalează: „La capătul acestor cuvinte nu se mai află nimic, / tăcerea mea plantează litere care să ţină nimicul / la marginea lumii. Înţelesul sălbăticit / Pândeşte cătunul, ameninţă mahalaua, în bălţile infernale / de cerneală nu calcă nimeni, luna, numai. / se spune ar putea pune un punct de pe altă lume – alb – lumii acesteia. / dar ea / Mai degrabă-i un nasture rupt / de revărsarea nopţii decât o pagină rotundă, / aşa cum nu folosim noi. / La capătul acestor cuvinte nu se află nimic / iar cuvintele se ţin lanţ” *(ABCD).* La capătul acestei operaţii de de-semnificare, etalarea dobândeşte atributul „obscenităţii”, care e corporalitatea ce nu mai trimite spre niciun semnificat transcendent, „ceea ce este mai vizibil decât vizibilul”, semnul în imanenţa şi în materialitatea lui cea mai abjectă. Iar poezia lui Bogdan Ghiu se va converti acum într-o mărturie despre obscenitatea semnelor, cu care limbajul etalării îşi atinge momentul de paroxism şi devine „neruşinare”.

Frenezia textualizantă din *Poemul cu latura de 1 metru* e înlocuită în *Arta consumului* de o melancolie apăsătoare. Cultivând poemul didactic sau gnomic, autorul ambiţionează acum să construiască o ontologie a textului, născută din sentimentul rupturii dintre spirit şi literă, al precarităţii fiinţiale a corporalului, incapabil de a fi altceva decât semn. De aceea în poetizările sale apar frecvent ipostazele omului-text, constituindu-se în arhipelaguri de semne, întemeiate pe tensiunea dintre tăcere şi zicere, latenţă şi manifestare: „Uite,

pe trupul meu / numai tu ai putea scrie. / Uite, îţi dau trupul meu / să scrii pe el. / trupul meu ar putea fi locul tău – / e deja. / Scriu / pentru că n-am putut fi niciodată litera acestui spirit şi/ pentru că acest spirit (e pe unde-/ va!) are nevoie de litere şi pentru că literele au spiritele lor/ care n-au nevoie de literă. / Scrie-mi pe trup. / Scrie-mi pe trup şi citeşte/ mi. / (întrebarea De ce scriu poezie? Este o întrebare scurtă) / Propun, deci, fiinţa-arhipelag **arhipelogosul" (***Cum să întinzi mâna).* Această tensiune este prezentă în actul textualizării, întemeiat pe schemele polare ale „venirii" şi „aşteptării", în jurul cărora se cristalizează o dialectică a prezenţei şi a absenţei, ce-şi găseşte starea pasageră de echilibru în „prezentul-absent" al textului: „Vino să aşteptăm / Te-am aşteptat să vii să aşteptăm împreună. / Te-ai aşteptat să vin? / Te aşteptai să te aştept? // Am venit să aşteptăm. / Pentru că am venit (Pentru că atât de mult/ am aşteptat să ajungem), / aşteptăm. / Plec să aştept. Mă duc să aştept. / Locul de aşteptare nu-i niciodată aici. / Aşteptarea trebuie căutată neîncetat. / Nu e uşor să aştepţi. / Aşteptarea e imposibilă. / Nimeni nu poate s-aştepte. / Căutăm aşteptarea. / Caut aşteptarea. / Şi eu mă duc să caut aşteptarea / Vrei să aşteptăm împreună?" (*Poeme de aşteptare XIII).* Plecând de aici, Bogdan Ghiu va scrie poeme ale latenţei, va concepe paradisuri ale inexistenţei oglindite în textul privit ca o perpetuă suspensie deasupra realului, ca o „trecere peste" care tinde să se prelungească la infinit: „De ce să mai aşteptăm ce n-a fost? / De ce să continuu să simt că numai ce / n-a mai fost mai poate fi? / Viitorul n-a fost, viitorul a murit, el era zeul. / S-a întâmplat lângă noi apocalipsa. / Rămân suspendat! / Ridică piciorul! / Stai măcar o secundă aşa! / Acesta e primul pas / şi este de dans". Poemele din *Arta consumului* sunt astfel cel mai adesea sarabande de aporii textualiste, a căror uscăciune aparentă e compensată de intensitatea actului reflexiv convertit în trăire, căci gândul devine aici în cele din urmă palpit al ţesuturilor, iar viaţa textului e viaţă pur şi simplu, plasată sub semnul obsesiv al clipei care reprezintă „neantul" dintre trecu şi viitor. Ea are ca modalitate de fixare viteza, textul convertindu-se în expresia unui dinamism absolut, iar arta textualizării într-o artă a consumului: „Mai curând un tufiş / decât un luminiş. / Vreau să conduc alaiul până aici, / unde-i clipa. Unde clipa se face mică / şi nu mai sperie pe nimeni. Vreau să arăt / O mască cu faţa în pământ, / ne putem ascunde în ea fără să / ne ascundem de nimeni. / Aici, unde locul e strâmt, vom încăpea / cu toţii mai curând. / Aici, dar nu încă aici, / mai e drum, o secundă, unde locul e mic, / ne vom strecura trupurile în suflet, începând / cu mâinile palide (între cămaşă şi piele) / şi / pe aici ţi-e drumul!". Astfel încât timpul textualizării va fi prin excelenţă prezentul, timp paradoxal, nici vorbă, de vreme ce e lipsit în totalitate de consistenţă, fiind perceptibil doar ca neant, ca moment de ruptură în succesiunea unei temporalităţi percepute la rândul ei doar ca metamorfoză. Dar actul scriptural nu stă doar sub semnul lui

„acum”, ci şi sub acela al lui „aici”, e contingenţă pură, trăire îngeresc-animalică a imediatului, ontologia textualistă a lui Bogdan Ghiu luând astfel tot mai mult caracterul unei antimetafizici. Căci ea este o ontologie a semnului, înţeles ca o entitate paradoxală aflată la graniţa (sau mai exact în zona de impact) dintre fiinţă şi nefiinţă, scriptorul însuşi nefiind decât proiecţia antropomorfă a propriului său text, cu un statut existenţial prin excelenţă ambiguu: „Aici scriu. Numai aici se poate scrie. Numai aici e scrisul, este scris. // Aici e încă aici. Dar nu va mai fi; / Aici nu va mai fi Aici multă vreme. / Numai scrisul va rămâne aici. / Masca e sub faţă aici. / Faţa priveşte mereu înainte, în faţa / ei, pe când eu privesc în spatele feţei. / Nu ştiu ce am în faţă. Nu am ajuns la faţă. / Eu nu am faţă (privesc faţa din spate, / nu am decât viitor, unul singur) nu mai am nici măcar mască! / Eu nu pot scriu / eu. / în spatele / înaintea feţei / fără mască. / Să-mi ies în faţă! / Să ies înaintea feţei după care alerg! / Cu chipul veacului, / în chip de secundă. / (Mă aud dintre voi.)” *(Aici. Marele Banal).* Acestei fiinţe de interregn (care împrumută fizionomia semnului) îi corespunde o vorbire de interregn, întemeiată pe ocultarea sensurilor comune, o vorbire „opacă”, definindu-se ca ex-comunicare, ca rostire de nimic, născută din utopia vorbei „care nu poate fi”: „Nici vorbă. / Nici nu poate fi vorba. / Nici nu poate fi, vorba. / Vorba, nu poate fi. / Cea care nu poate fi – vorba. / Nici vorbă. / Vorbeşte (vorbeşte-i) despre ce nu poate fi de / la început şi despre ce nu mai poate / fi. Ce diferenţă sau dacă. / nici vorbă, hai, nu poate fi. / Nici; ultima vorbă, cea care / adaugă, adună, strânge / strânge strânge” *(Loc gol3).* Poemele lui Bogdan Ghiu vor proiecta astfel o fenomenologie a zicerilor şi a tăcerilor, a semnelor şi a interstiţiilor dintre semne, care îşi găseşte, în cele din urmă, analogia în melos, corporalitatea mai grosieră a textului dizolvându-se într-o viziune melodică în centrul căreia locul omului-text a fost luat de omul-orchestră: „în mijlocul instrumentelor, / la instrumente / sunt eu şi cânt; / ghitarei îi ciupesc / şi îi lovesc corzile, / tobelor le izbesc pieliţa, / îmi pipăi sufletul în saxofon / şi tăcerea în pian (spun). / este lumină, sunt instrumente anume / atent / făcute, / este lumină şi se aude foarte bine. / Sunt la tobe, / sunt la chitară, sunt la saxofon, / sunt la pian, / cânt” *(Autostop).*

Despre materialitatea apăsătoare a semnului vorbesc şi poemele din volumul *Pantaloni şi cămaşă,* în care poetul configurează a patologie a textului, care e generată tocmai de hipercorporalitatea cuvântului; litera în exces suprimă golurile, tăcerile, astfel că scrierea / vorbirea îşi pierde acum caracterul „alveolar”, nu mai e o textură de „plinuri” şi „goluri”, devine obscenă, capătă adică „modul de apariţie” al realului, de vreme ce (aşa cum ne încredinţa Baudrillard) dacă „modul de apariţie al iluziei este cel al scenei, modul de apariţie al realului este cel al obscenului”: „Nu mai sunt cuvintele. Nu mai ştiu să mă retrag. Nu mă mai pricep să inspir tăcerea, să mă umplu de

tăcere, să aduc cuvintelor tăcerea şi ele – doar atât – să fie. Nu mai aduc tăcerea, sunt departe de cuvintele cărora le-o procuram (ca un burete îmbibat, sau ca oricare alt lucru), de cuvinte. Căram tăcerea, le-o duceam cuvintelor, retrăgându-mă, bătând în retragere, dând înapoi. Mi-a pierit entuziasmul acestui comerţ, al acestei mici operaţiuni" *(Răspunsul în oraş şi răsăritul lumii).* Obscenitatea scrierii va duce astfel la suprimarea „comerţului", a „schimbului", ceea ce înseamnă, în limbajul teoreticienilor de la *Tel Quel,* că, odată cu ocultarea valorii de schimb a limbajului este relevată dimensiunea lui, ascunsă până atunci, de producţie. Dar mai înseamnă şi asumarea textualizării ca „destin", întrucât (arăta tot Jean Baudrillard) „acolo unde schimbul nu mai este posibil apare situaţia de destin", o asumare ce presupune conştiinţa dependenţei faţă de „ilimitatul" textului, pe care în paginile anterioare o numeam „obsesie textuală". Iar scriptorul devine astfel un simplu instrument al limbajului căruia îi face pertinentă productivitatea şi care, la rândul său, „îl lucrează" şi „îl destramă", trecându-se astfel din regimul semnificării în cel al semnificanţei: „Cuvintele sunt cuvinte, nu mai devin nimic, nu mi umblă, nu mai trec. Am încetat să exist. Nu pot nici măcar să mai plâng, nu am de ce mă plânge, n-am murit, n-am dispărut – nu mai sunt. Nu mă mai nasc, nu mai apar în mărunta mea îndeletnicire, să aud deodată cuvintele în spatele meu…". Textualizarea devine în felul acesta prin excelenţă o „facere", un act pur, o „autoproducţie" a textului care nu dezvăluie decât nelimitatele capacităţi productive ale limbajului, implicând însă acţiunea „operatorului textual" care catalizează aceste capacităţi, face inteligibilă inepuizabila energie germinativă a cuvintelor, ridicând-o la cote superlative: „Cuvintele sunt, dar nimeni – eu – nu face, nu le mai face tăcere. Atâta tot. Dacă spun, acum, asta e pentru că, într-un fel, încerc, am ideea nebună să încerc să le scriu cuvintelor, să scriu în întâmpinarea cuvintelor. (…) Şi ce cuvinte, ce facere a cuvintelor, ce aducere la cuvinte, la cuvânt! Acţiunile!" Dar productivitatea fară sfârşit a limbajului ajunge să dea naştere unui sentiment de anxietate şi, din momentul acesta, ontologia textuală a lui Bogdan Ghiu se transformă într-o patologie, surprinzând, din perspectiva unei conştiinţe apocaliptice, tendinţa cuvântului de a invada lumea, de a devora (prin excesul sau de realitate) realitatea, în virtutea unui joc plin de stranietate al substituţiilor, pe parcursul căruia semnul devine obiect, iar obiectul se converteşte în semn. Căci semnul lingvistic e acum „canceros", se revoltă împotriva limbajului înţeles ca structură, aşa cum celula bolnavă se revoltă împotriva organismului, iar poemul nu mai face decât să transcrie angoasa pe care producătorul de text o resimte în faţa acestei stranii vitalităţi a semnului care metastaziază, în timp ce creaţia devine destrucţie, deoarece creatorul nu mai poate stopa „cancerul semnelor": „Creatorul trebuie avertizat să-nceteze / creaţia! Să se oprească odată! / Creatorul trebuie oprit,

altfel distruge / totul. / Ne zboară carnea de pe oasele / în plină creştere, şi noi suntem / fericiţi. / Ne fug sufletele – să se salveze – / precum cuvintele, şi ne lasă în urmă. Ah, / cohorte de îngeri speriaţi / cântă imne salvatorului / care îi dă afară din lume, / umple lumea. / Ah, ce fericiţi suntem noi, mereu mai / mari, mai puternici, mai singuri. / ne dă lumea afară din lume/ şi noi mulţumim, / creaţia impune salvarea. / Taci, creatorule, opreşte industria vorbelor tale. / încetează zidirea" (*Prin patria oglinzii. 3).* Privită ca o „trecere prin oglindă" (şi ştim deja de la Marin Mincu că a fi oglindit e totuna cu a fi mort), producţia textuală e o apocalipsă, o trecere permanentă a vieţii în moarte, iar creatorul e nimicit acum de propria lui creaţie, de propria lui creatură, în care se oglindeşte şi care îl oglindeşte, într-o mişcare care e simultan vertiginoasă şi stereotipă, mişcare „de rotaţie" a textului însuşi care îşi actualizează la nesfârşit, ca o uriaşă maşinărie, sensurile latente: „Stăpâne, n-am să te dezgrop. Stăpâne, mă auzi? Sunt cu spatele. Nu tu. Eu sunt cu spatele. Cu spatele făcut oglindă. / Oglinda cu care am să te sufoc, oglinda ultimei tale răsuflări aburindu-ţi privirea. / Aduc realismul, oglinda în care îţi ascunzi privirea în nori pe când te sufoci. Suflul, singurul val. / E limpede? Numai mortul se oglindeşte. / Vertiginos (se apropie oglinda de faţă) întotdeauna. / vertiginos se apropie oglinda de faţă. / Nu cade, se apropie infinit, te sufoci cu infinitul. / Sufocare infinită. / A te sufoca cu oglinda. Sufocat cu oglinda" (*Prin patria oglinzii. 14*) Rezultat al „trecerii prin oglindă", realitatea şi reflexul ei scris, viaţa şi moartea s-au fantomatizat deopotrivă, au ca numitor comun semnul, un neant al semnelor, iluzia e acum realitatea şi realitatea iluzie, textul e lume şi lumea e text. Se ajunge astfel la un „extaz" al textului (devenit supratext, în care realitatea şi scripturalitatea se resorb deopotrivă), dacă vom numi „extaz" (odată cu autorul *Strategiilor fatale*) acea „calitate a oricărui corp care se roteşte în jurul propriului sine până la pierderea sensului şi care străluceşte apoi în forma sa vidă şi pură", ceea ce împinge textualismul acţionai al lui Bogdan Ghiu până la ultimele lui consecinţe.

Cuprins

Argument

câteva repere teoretice

În jurul noţiunii de experimentalism
Categoriile ideologice ale experimentalismului
Nihilocentrismul
Gândirea slabă. Ontologia mortalităţii

Teroarea somaticului
Omul amputat. Starea de cvasi
Categoriile estetice ale experimentalismului
Extazul schimbării: hipermodernitatea
Poetica jocului
De la simbol la semn. Textul
Literatura „cu riscuri” (cvasiliteratura)

un experimentalism românesc

direcţii şi linii de evoluţie

Poezia obiectelor. Epicul
Onirism şi vizionarism
Tentaţia deriziunii
Poezia confesivă
Poezia de limbaj. Textualismul.…

Începuturile experimentalismului (1965-1980)

Strălucirea şi suferinţele modernismului.
Un antropocentrism disperat
Nichita Stănescu
Explorarea circumferinţei. Poezia obiectelor
George Almosnino, Vasile Petre Fati, Constantin Abăluţă
Eposul citadin
Mircea Ivănescu
Onirişti.…
Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea
Lirica vizionară
Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi
Tentaţia deriziunii
Emil Brumaru, Petre Stoica, Vintilă Ivănceanu
Confesivii
Angela Marinescu, Nora Iuga
Poezia de limbaj
Şerban Foarţă
Textualiştii
Marin Mincu

optzecismul (1980-1990)

Textualism sau postmodernism?

Poeţii cotidianului

Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Traian T. Coşovei, Alexandru Muşina, Romulus Bucur

Lirica vizionară şi metafizică

Liviu Ioan Stoiciu, Ion Mureşan, Nichita Danilov, Viorel Mureşan

Lirica autoscopică

Mariana Marin, Aurel Dumitraşcu, Marta Petreu, Ioan Moldovan

Comedia limbajului şi drama semnificării

Ion Stratan, Ioan Flora, Petru Romoşan, Aurel Pantea, Matei Vişniec

Textualismul acţionai:

Bogdan Ghiu

Lucrarea de faţă pleacă de la ideea că, odată cu sfârşitul anilor ’60 / începutul anilor ’70, se configurează, în context românesc, o mişcare poetică cu caracter experimentalist, care se îndepărtează de paradigmele modernismului, urmând modelul avangardelor interbelice. Principiul fundamental al unei asemenea poezii trebuie căutat în pragmatica ştiinţei contemporane, căci ea presupune elaborarea unor „axiomatici” (concretizate în abordări teoretice, programe şi manifeste artistice), urmată apoi de investigarea, printr-o mişcare de extensie, a limitelor, de căutarea obstinată a noului, care se raportează la propria sa „axiomatică” în calitate de diferenţă, de „paralogie”, extinzându-i limitele, dar şi problematizând-o, printr-un demers care e constructiv şi deconstructiv totodată, contestatar şi autocontestatar în acelaşi timp.

3 Dan Grigorescu, *op. Cât.,* **p. 335-**

12 *Ibid.,* **p. 13.**

18 *Ibid.,* **p. 78.**

19 Cf. Rene Guenon, *Domnia cantităţii şi semnele vremurilor,* **Editura Humanitas, Bucureşti, 1995-**

29 Idem.

43 *Ibid.,* **p. 210.**

53 *Ibid.,* **p.93.**

56 *Apud* **Baumann, op. Cât., p. 96.**

61 Julia Kristeva, Problemele structurării textului, în Pentru o poetică... ed. Cât., p. 269.

72 *Ibid.,* **p. 183.**

82 *Ibid.,* **p. 132.**

100 Călin Vlasie, Poezie şi psihic, în Competiţia continuă, ed. Cât., p. 168.

102 *Ibid.,* **p. 244.**

103 Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp,* **Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993, p. 334-**

107 *Ibid.,* **p. 112.**

110 Angelo Guglielmi, *Avangardă şi experimentalism,* **în Cornel Mihai Ionescu, op. Cât., pp. 160-168.**

112 *Ibid.,* **p. 269.**

113 Nicolae Balotă, *Euphorion,* **EPL, Bucureşti, 1969, p-147-**

115 Alan W. Watts, *Calea Zen,* **Editura Humanitas, Bucureşti, 1997. P65.**

116 Idem.

117 în Dimov, Ţepeneag, op cât, p 120.

123 Julius Evola, *Metafizica sexului,* **Editura Humanitas, Bucureşti, 1994. P62.**

124 Cf. Evola, op cât.

125 Gianni Vattimo, *Dincolo de interpretare,* **Editura Pontica, Constanţa, 1994, p. 54.**

127 Alexandru Condeescu, Ion Barbu, eseu despre textualizarea poetică, Luceafărul, nr. 19, 8 mai 1982.

128 Nicolae Manolescu, *Critica poeziei noi, România literară,* **nr. 13, 26 martie 1987.**

129 Laurenţiu Ulici, Textul ca experiment, Contemporanul, nr. 23, 5 iunie 1987.

130 Constantin Pricop, Teoria şi practica, Convorbiri literare, nr. 11,1987.

132 Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism,* **Pontica, Constanţan, 2002, p. 242.**

133 Idem.

135 *Caiete critice,* **nr. 1-2,1986, p. 8.**

138 Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc,* **Paralela 45, Piteşti, p. 60.**